Felix Nicolau

# Codul lui Eminescu

Editura Victor
Bucureşti
2011

**CUPRINS**

1. ARGUMENT……..…….2

2. DEMONISMUL EMINESCIAN…..……....……...…….....73

3. TITANISMUL EMINESCIAN……...…….19

4. GENIUL EMINESCIAN……...……..43

5. POVESTEA MAGULUI CĂLĂTOR ÎN STELE ……142

6. LUCEAFĂRUL.…….111

7. TEATRUL EMINESCIAN……176

8. TITAN, DEMON SI GENIU ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ……206

9. CONCLUZII……..…262

10. BIBLIOGRAFIE……264

# PREFAȚĂ

Cercetarea lui Felix Nicolau abordează conceptele de demon, titan şi geniu în creaţia eminesciană „în continuarea interpretării lui Matei Călinescu" din studiul **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, apărut în 1964. Ideea acestui studiu îşi are sursa, evident, în cursul **Poezia lui Eminescu** al profesorului clujean D. Popovici, litografiat în 1948, editat mai târziu (1969), postum, şi citat de Matei Călinescu. Ulterior au apărut, deşi scrise, probabil, anterior şi alte două studii cu acelaşi titlu, realizate respectiv de I. Negoiţescu şi Edgar Papu, primul în 1965, al doilea în 1979.

Menţionate de la început, din prima pagină a **Argumentului**, aceste exegeze substanţiale sunt permanent utilizate în cuprinsul demersului interpretativ al lui Felix Nicolau. O particularitate a acestei lucrări constă, de altfel, tocmai în faptul de a îmbogăţi exegeza îndeosebi prin nuanţarea feluritelor judecăţi emise în cursul deceniilor. Noul studiu semnalează existenţa şi unui al treilea prototip, demonul, care preia, uneori, atribute titaniene sau le transmite pe ale sale comparşilor, şi are în vedere această triadă nu doar în înfăţişările ei antropomorfe, ci în toate manifestările; urmăreşte nu numai titanul, demonul şi geniul *stricto sensu*, ci titanismul, demonia şi genialitatea.

Examinarea textelor eminesciene supuse interpretării e operată ţinându-se seama, constant, în primul rând de tot ce s-a scris despre ele, cu competenţă, de la Maiorescu şi Gherea până la comentatori din ultimele decenii. Cercetătorul confruntă versurile lui Eminescu citate sau parafrazate cu receptarea lor mai ales în critica perioadei interbelice, menţionând opinii ale unor exegeţi de talia lui Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, şi în aceea din anii postbelici următori încătuşării dogmatice extreme, ani în care eminescologia şi-a extins hotarele şi a sporit chiar calitativ prin scrierile unor istorici literari şi eseişti ca Eugen Todoran, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, George Munteanu, Ioana Em. Petrescu, Elena Tacciu, Svetlana Paleologu-Matta, Marin Mincu. Din plin sunt valorificate lucrări scrise în alte limbi şi traduse apoi în româneşte, lucrări consacrate fie direct operei eminesciene, ca **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu** de Alain Guillermou, **Eminescu sau despre absolut** de Rosa Del Conte, fie relaţiilor ei cu creaţii sau climate spirituale străine, ca **De la demon la luceafăr** de Elena Loghinovschi, care studiază **Luceafărul** în paralel cu **Demonul** lui Lermontov, sau **Eminescu şi India** de Amita Bhose, autodefinită titular. Demersurile interpretative ale autorului se amplifică şi se adâncesc şi prin recurgeri la eseistica lui Mircea Eliade şi a lui Cioran, în care opera lui Eminescu este invocată pentru exemplificarea unor consideraţii de filozofie a culturii.

Semnalând ecourile poeziei eminesciene în conştiinţa critică estetică şi filosofică românească, şi nu doar românească, lucrarea lui Felix Nicolau nu o face atât pentru a-şi instrui cititorii cât pentru a întemeia propriile judecăţi, cele formulate de autor, fie prin însuşirea, parţială sau totală, a unor puncte de vedere emise de alţii, fie prin delimitare de altele, nu rareori prin completarea sau rectificarea părerilor pe care le înregistrează. Comentând felurite aserţiuni, autorul propune îndeosebi nuanţări, menite a duce la acea *precizie literară* pe care o preţuia atât de mult Paul Zarifopol. Citând, bunăoară, aserţiunea lui Matei Călinescu potrivit căreia „în poezia deplinei maturităţi eminesciene Titanul se transformă în Geniu", Felix Nicolau opinează că „nu s-a vorbit (…) suficient de reversibilitatea acestei metamorfoze, de capacitatea spontană a visătorului de a reveni (…) la condiţia sa firească de luptător în planul realităţii imediate". Constatarea lui D. Popovici că „titanism" înseamnă, la Eminescu, pe de o parte „fabulă titaniană", pe de alta, o „stare de spirit titaniană" prilejuieşte specificarea că, în timp, tendinţa poetului este de a renunţa la fabulă, potenţând în schimb starea de spirit. Judicioase îi par noului eminescolog majoritatea propoziţiilor lui I. Negoiţescu, însă pe unele le respinge hotărât. Admiţând că, începând cu **Odin şi poetul**, sursa eudaimonică a inspiraţiei eminesciene e înlocuită de o alta, opusă, suferinţa, Felix Nicolau găseşte, în dezacord cu Negoiţescu, că poetul nu evoluează, prin aceasta, „de la mitos la magie şi de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul

neantului la neantul verbal". Spre validarea afirmaţiei el transcrie versuri patetice. Nu puţine dintre observaţiile noului exeget impun prin noutate şi subtilitate. **Rugăciunea unui dac** e o poezie „deopotrivă religioasă şi antireligioasă". „Revolta dacului constă în voinţa de renunţare la persistenţa într-un spaţiu şi un timp al imperfecţiunii şi mai puţin în contestarea obstinat-violentă a Demiurgului". În **Înger şi demon**, Demonul „se manifestă ca un titan ce acţionează cu abnegaţie în folosul umanităţii". Instigatorul din această operă „este o sinteză între Robespierre şi Saint-Just, un fanatic lucid". În **Luceafărul**, Hyperion îi pare prinţesei demonic „tocmai prin gradul de desăvârşire supraumană". Cătălina intuieşte că acest „demon al perfecţiunii" ar putea să prefacă „visul frumos în coşmar".

În afară de scrieri (în special critice) româneşti, bibliografia volumului include o diversitate de opere străine: literare, filosofice, teologice, de istoria artei şi altele, multe menţionate în versiunile originare. În textul lucrării abundă în special referirile la poeţi. Se citează mai cu seamă, cum e normal, din romantici (Hugo, Vigny, Musset, Gautier, Lamartine, Gerard de Nerval, Byron, Keats, Shelley, Wordsworth, Coleridge, W. Schlegel, Arnim, Brentano, Novalis, Hölderlin, Mickiewicz, Petöfi, Madách, Lermontov – şi nu numai), dar nu sunt rare trimiterile şi la marea poezie anterioară romantismului (Ovidiu, Panciatantra, Dante, Shakespeare, Milton, Blake, Browning, Goethe, Wieland) şi de după romantism (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud). Frecvent apar, în comentariu, nume de gânditori (Epicur, Seneca, Epictet, Leibnitz, Campanella, Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Emerson, Unamuno, Carlyle, Heidegger, Jung, Blaga, Berdiaev, Bachelard, Jacques Derrida ş.a.), şi nu lipsesc personalităţi din alte sfere ale spiritului, de la părinţi ai bisericii (între alţii, Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul, Ioan Damaschinul) la pretinşi magicieni, precum Paracelsus; de la compozitori ( Beethoven, Wagner, Berlioz, Debussy) la pictori ( Ieronimus Bosch, Rousseau Vameşul, David Kaspar-Friedrich ş.a.), de la istorici ai literaturii şi ai artei (De Sanctis, Albert Beguin, G.R.Hocke, Elie Faure) la memorialişti (Richarda Huch). S-ar putea spune, cu minimă exagerare, că în carte e dispersată o întreagă enciclopedie universală.

Meritul esenţial al acestei vaste informaţii constă în faptul de a fi recoltată din primă sursă. Autorul citează în original din opere poetice franceze, engleze, italiene, reproduce ziceri ale unor latini, transcrie vocabule cu funcţii conceptuale din greaca veche. În numeroase cazuri, el dă şi traducerea versurilor reproduse, semnată de poeţi români notorii – sau în propria sa tălmăcire.

Cartea lui Felix Nicolau este o lucrare substanţială, solid articulată, obţinută prin valorificarea unei cantităţi imense de informaţie, întemeiată pe o vastă cultură generală, pe cunoaşterea mai multor limbi şi învederând o riguroasă disciplină intelectuală, stăpânirea tuturor instrumentelor de muncă ştiinţifică.

Dumitru Micu

## ARGUMENT

De ce ar fi importantă luarea în discuţie a *eroismului eminescian* acum, într-un *saeculum* care se regăseşte cel mai bine în conceptele de *pragmatism* şi *scepticism non-filosofic*, precum şi în abordările strict logice, non-imaginative? În fond, demersul critic de faţă nu face decât să accentueze *écart*-ul dintre o *Weltanschauung* burgheză, calculată, şi una romantică, regală în detenta ei cutezătoare. Am avut însă mereu în vedere acuzele de tot felul aduse *omului* Eminescu sau operei sale, considerată din punctul de vedere al corectitudinii gramaticale. Atacurile *ad personam* se află sub linia de plutire a criticii literare, aşadar undeva în spatele, mult în spatele orizontului cercetării întreprinse în această carte. În ceea ce priveşte analiza şcolărească, obstinat didactică, a operei eminesciene, ea conduce la aceleaşi concluzii absurde care rezultă din compararea alchimiei cu chimia. Cu alte cuvinte, adesea reuşita operaţiei critice coincide cu decesul pacientului literar.

Contestarea în timp a creaţiei lui Eminescu – prea des mizându-se pe confuzia între artă şi ideologie – s-a îmbogăţit în ultimii ani cu tentativa de desfiinţare a miturilor naţionale. Faptul era previzibil, dacă se are în vedere utilizarea anumitor valori naţionale în sprijinul ideologiei comuniste şi, deci, transformarea lor în valori naţionaliste. Este timpul, însă, să ne reamintim că **Mioriţa** nu este o baladă infuzată de pasivitate pesimistă, că ciclul de balade având în centru figura Meşterului Manole valorifică ideea sacrificiului pentru creaţie, seducţia perfecţiunii. Ciobanul din **Mioriţa** nu se resemnează în faţa morţii, ci transfigurează în cheie alegorică posibilele consecinţe funeste care ar putea rezulta din *confruntarea* cu ceilalţi doi păcurari.

Excesiv de suavul portret creionat lui Eminescu de nenumărate condeie a declanşat, în acelaşi fel, o reacţie inversă. Chiar un spirit acid, cum a fost cel lui Arghezi, considera că „într-un fel, Eminescu e sfântul preacurat al ghiersului românesc. Din tumultul dramatic al vieţii lui s-a ales un Crucificat". Trebuie să se remarce însă că accentul cade în prima propoziţie pe *într-un fel*. Într-altfel, autorul **Luceafărului** se dezvăluie ca o personalitate artistică de o forţă imaginativă covârşitoare, capabilă să creeze noi universuri, de o grandoare şi o plasticitate inegalabile. Vizionarismul istoric eminescian este conflictual la modul dialectic. Pe cerul fanteziei sale se înfruntă forţe antagonice care declanşează conflagraţii universale. Proiectele nedefinitivate din **Dodecameronul dramatic** depun mărturie în favoarea unui spirit care percepe totul la modul eroic şi antitetic. Ca şi în cazul exacerbării senzitive a lui Caragiale („văz enorm şi simţ monstruos") şi organele de percepţie ale lui Eminescu sunt atât de sensibile, încât permit înregistrarea concomitentă a infinitului şi a infinitezimalului.

Aşa se prezintă mesajul abundent al acestei opere care supravieţuieşte oricăror mutaţii de percepţie a valorilor estetice datorită delicateţii şi soliditătii ei, datorită spectaculosului imaginativ şi a detaliului pregnant.

Şi nu în cele din urmă, calităţile inspiraţiei eminesciene au toată îndreptăţirea să servească drept postament pentru redefinirea modernă a etosului românesc.

Abordarea creaţiei poetice eminesciene prin prisma conceptelor de titan, demon şi geniu vine în continuarea interpretării lui Matei Călinescu, care era preocupat mai cu seamă de tipologia titanului şi a geniului. Pentru a contura, însă, portretul complet al eroului (liric) lui Eminescu, este necesară şi surprinderea categoriei cu încărcătură *negativă*, cu o contribuţie atât de marcantă la constituirea magiei universului poetic. Spun *univers* pentru că triada conceptuală în discuţie se răsfrânge transformator asupra tuturor componentelor discursului artistic în discuţie. Aşadar, nu doar tipologia umană este urmărită pe parcursul modificărilor (fizice, morale, spirituale) suferite.

Am considerat că recapitularea şi compararea interpretărilor care au avut în vedere conceptele care ne preocupă, este un demers de primă importanţă în redefinirea romantismului eminescian, redefinire cu implicaţii majore pentru eminescologia actuală. Elementul comun al mai tuturor încercărilor de pătrundere în intimitatea laboratorului de creaţie eminescian este credinţa că între cele trei concepte aflate în centrul lucrării noastre nu intervin bariere insurmontabile, că

viziunea lirică, epică şi dramatică a poetului a cunoscut o evoluţie, sau o involuţie, de-a lungul timpului. Pornind de la *decepţionismul* pe care Constantin Dobrogeanu-Gherea îl considera ca trăsătură indelebilă a poeziei lui Eminescu, o serie de critici importanţi au cultivat ideea romantică a inadaptării geniului. Implicaţiile schopenhaueriene survin ulterior, mai cu seamă odată cu portretul pe care Titu Maiorescu i l-a realizat post-mortem poetului. Sugestia naivităţii, a dezinteresării sublime, este preluată de G. Ibrăileanu, care are tendinţa de a realiza un transfer de trăsături psihologice de la autor la opera acestuia. Astfel, „labilitatea" energetică a poetului ar influenţa decisiv atitudinea sceptic-pesimistă a Luceafărului. Cu timpul, opiniile critice au căutat să atenueze impresia de deficienţă a dinamicii sufleteşti, ajungându-se până la George Călinescu, care are viziunea unui Eminescu homeric, frământat de o pornire erotică năvalnică, păgână. Matei Călinescu temperează, într-o anumită măsură, izbucnirea titanică, semnalând transformarea în geniu a luptătorului care se ridică împotriva oricărui gen de opresiune, dar realizează, în final, inadecvarea proiectelor sale la realitatea prozaică. Şi D. Popovici remarcă dispariţia, în timp, a titanului, fapt care conduce la accentuarea caracteristicilor titanice ale spaţiului şi timpului, dar şi la o stranie supravieţuire a fabulei titaniene, în lipsa protagonistului ei. Forţa *telescopică* a gândirii eminesciene a fost observată şi de Edgar Papu care, văzând în Eminescu cel mai mare poet al categoriei *departelui*, se oprea, de asemenea, asupra titanismului din opera poetului. Ion Negoiţescu îi va pune în valoare, în schimb, demonia şi determinarea funebră, anunţând o uscăciune conceptuală progresivă.

Trebuie remarcată, însă, complexitatea reacţiei eminesciene faţă de provocările capitale: iubirea, moartea, creaţia. Atitudinea poetului rămâne consecventă cu ea însăşi, ceea ce nu înseamnă că el ar putea fi acuzat de rigiditate, de timiditate dialectică. Nu se poate afirma, de asemenea, că geniul preia *in abstracto* finalităţile luptei purtate de titan pentru modificarea datelor existenţiale. Titanul, la rândul său, poate recurge la soluţii demonice dacă renunţă la principiile altruiste care îl ghidează în efortul de a desfiinţa falsele ierarhii şi pseudo-valorile. De fapt, demonul se străduieşte perpetuu să anuleze realizările titanului. El este forţa antagonică ce acţionează cu mijloace raţionale în vederea unor scopuri iraţionale. Geniul nu este un personaj pasiv, refractar la acţiunea nemijlocită, ci un sistematizator al efectelor produse de încleştarea dintre titan şi demon. Un *raisonneur*, aşadar, care, nemulţumit, de aspectul concret al stării de lucruri, îşi exersează imaginaţia propunând un construct oniric al lumii, construct ce, fără să respingă heraclitiana dialectică a contrariilor, nu apare niciodată sub o formă finită. Alcătuind o treime, demonul, titanul şi geniul nu se vor suprapune niciodată perfect în opera lui Eminescu. Nu există o evoluţie – o involuţie, în opinia unor cercetători – de la titan la demon, cu un ocol prin sfera genialităţii.

Ceea ce constituie obiectul real al cercetării mele sunt, însă, categoriile titanismului, demonismului şi genialităţii şi nu doar reprezentarea lor antropomorfă. Categoriile în discuţie se răsfrâng, aşa cum am văzut, asupra întregului univers cuprins şi susţinut de creaţia eminesciană. Spaţiul şi timpul, categorii ale intuiţiei intelectuale la Kant, vor fi dimensionate în funcţie de intenţia urmărită de travaliul artistic. Retorica, nu mai puţin, poate şi ea să cunoască diferite grade de intensitate şi de complexitate, după cum este cerinţa motivării. Întrepătrunderea conţinutului celor trei noţiuni luate spre studiu conduce la conturarea unei noţiuni mai largi, anume cea a *eroismului eminescian*, noţiune pe care o considerăm definitorie pentru matricea artistică a autorului **Dodecameronului dramatic.**

Figurile titanismului, dinamizatoare ale gândirii poetice, sunt mai puţin frecvente în comparaţie cu cele ale demonismului şi genialităţii. D. Popovici deosebea un titan *istoric* şi altul *mitologic*, evidenţiind, totodată, un paradox al paradigmei geniu-titan: în timp ce geniul evoluează pe planul infinitului, titanul, în loc să se consacre luptei pentru eliberarea energiilor capabile să umanizeze, adoptă o atitudine contemplativă[1]. Totuşi, această *retractatio* se va manifesta, cu o anumită constanţă, de abia în **Rugăciunea unui dac**, din 1879, ea, de altfel, neajungând să se

[1] D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 303**.**

constituie într-o atitudine permanentă. Rolul combatantului pe planul gândirii se poate suprapune cu cel al omului de acţiune (titan sau demon), dar cele două opţiuni rămân ferm despărţite şi la fel de necesare în economia complicată a derulării istoriei.

Tinereţea eminesciană probează atracţia pentru *historia rerum*, în sensul de recuperare a trecutului glorios al neamului, în linia preceptului schillerian care considera istoria un tribunal al lumii (*Die Weltgeschichte ist der Weltgericht*). Oda **La Heliade** prilejuieşte pronunţarea pentru „falnica cunună a bardului bătrân", în defavoarea ghirlandei şi a lirei` „vibrândă de iubire"[2]. Trebuie reţinută, cu toate acestea, lipsa unei sincope între *vis activa* şi *vis contemplativa*. În acest sens, Elena Loghinovschi făcea chiar o paralelă între titanismul *protestatarului* la Lermontov, şi cel al *gânditorului*, la Eminescu[3]. Nu rezultă de aici că la poetul român geniul nu ar lua atitudine împotriva unei ordini injuste ori restrictive. Hyperion, care este chipul titanic al Luceafărului, destabilizează o ierarhie fundamentată pe criterii axiologice, dar insensibilă la experienţa personală. Eul fichteian combate necesitatea impersonală a lui Hegel, demonstrând că „nici o filozofie a non-violenţei nu poate vreodată în *istorie* decât să aleagă violenţa mai mică înăuntrul unei *economii a violenţei*"[4].

D. Popovici preciza că titanismul se compune din *fabulă titaniană* şi din stare de *spirit titaniană*[5]. Cu trecerea timpului, însă, Eminescu va renunţa la fabulă, accentuând starea de spirit, deşi în prima parte a activităţii sale cele două dimensiuni se întrepătrundeau sau chiar predomina fabula. Mureşanu, cel din varianta de la 1876, va intra în dialog cu atemporalul rege al Somnului, faţă de tabloul dramatic din 1869 când personajul se afla în dispută cu Anul 1848. Diminuată va fi şi tensiunea cu care poetul-profet viziona, la 1872, apocalipsa şi îl invoca pe Satan, titanul universal îngenuncheat în mod perfid de un demiurg ce foloseşte timpul ca pe o instrument de opresiune (*restrictio mentis*) a memoriei colective, sursă latentă de revoltă. Doar cu privire la acest ultim aspect aş putea lua în consideraţie subordonarea aplicată titanului, de către Matei Călinescu, unor noţiuni ca *satanismul*, *demonismul romantic* sau *prometeismului*[6]. Altminteri, cred că distanţa între titanism şi speciile genului demonic este mult mai mare.

Există, apoi, o falie între titan şi geniu, între *praxis* şi *theoria*. Cel de al doilea ajunge să se raporteze la iubire ca la o funcţie de aliniere pe palierul concretului, de îndepărtare de viaţa gândirii, deci este mai puţin *axioforă*; el va nu va neglija, cu toate acestea, certitudinea că sentimentul stă, adesea, la temelia eroismului. **Scrisoarea V** este un ritual, cu valoare simbolică, de trezire cu sprijinul iubirii a daimonului creaţiei, aflat în stare letargică. Şi pentru titan dragostea este un zeu imprevizibil şi insondabil (*αγνώστω θεω*), pe altarul căruia jertfeşte la fel de des ca titanii byronieni, fără să sesizeze un impediment major – cum era cazul cu Hernani al lui Hugo – între sentiment şi datorie. La Eminescu, platonicianul raport de participare (*méthexis*) la raţiunile inimii nu face ca „judecăţile reci la căldură mare"[7] să devină imposibile.

O dată cu anul 1871, titanismul se va îmbogăţi cu motive noi, aşezând peste entuziasmul tineresc o patină melancolică. În **Andrei Mureşanu**, unde vom întâlni o *contemplare* a revoltei, titanismul *peisagistic* este pus în evidenţă de decorul „de o romanticitate sălbatecă", cu „brazi acăţaţi de vârfuri de stânci"[8]. La fel, poemele **Miradoniz**, **Povestea magului călător în stele** impun o natură (goticizată) grandioasă, a cărei imagine este sugerată cu ajutorul metaforelor elaborate. De altfel, Matei Călinescu îl considera pe Eminescu, alături de Keats, „unul dintre cei mai prodigioşi poeţi ai titanismului naturist"[9]. Se remarcă, apoi, marea atracţie pentru palpabil şi strictețe morfologică. Formele perisabile ale norilor sunt dispuse arhitectural, până când ajung să

[2] M. Eminescu, **Poezii**, Ediția Perpessicius, E. S. P. L. A., Bucureşti, 1958, pp. 15-16.
[3] Elena Loghinovschi, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 240.
[4] Jacques Derrida, **Scriitura şi diferența**, traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Tepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 135.
[5] D. Popovici, **Op. cit**., p. 339.
[6] Matei Călinescu, **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 26.
[7] Liviu Rusu, **Estetica poeziei lirice**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 106.
[8] M. Eminescu, **Op. cit**., p. 222;
[9] M. Călinescu, **op. cit**., p. 59.

pară „o cetate în lună”[10]. Cetatea sau palatul vor îndeplini rolul de ţintă eroică a călătoriei unui *Halbgott* (acesta va fi cazul şi în poemul de tinereţe **Ecò**). Aspectele fragile, delicate ale mediului sunt hiperbolizate: „Roze ca sorii,/Şi crini, ca urnele antice de-argint”[11]. Receptarea generoasă a calităţilor olfactive ale plantelor supradimensionate are ca rezultat obţinerea unor efecte de realism fabulos. Totodată, frumuseţea excesivă, sporirea nefirească (cu „asupra de măsură”) a calităţilor unui obiect sau peisaj, sunt indicii ale prezenţei demonice, ale hoffmannienelor elixire ale diavolului (*Die Elixiere des Teufels*). Suprasolicitarea simţurilor prin senzaţii olfactive, tactile, auditive şi vizuale, provoacă o *beatitudine demonică*, o idolatrizare a Chipului insubstanţial din categoria umbrelor (*eidola*).

De la ipostazele patriotice se va face trecerea, cu începere din 1870, spre un timp al trăirii *mediate*, o *durată* literară. Veacul simţirii poetice („cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări”[12]) s-a retras în faţa unui *saeculum* al faptei artistice amorale. Mureşanu era încă un *poeta vates* care cânta în ritmuri naturale şi pentru care poezia însemna prestigiu mitic. Bardul iniţiat, oficiant al misterelor lirei, media între zeiţa Istoriei – marea învăţătoare: „Historia magistra vitae” - şi popor. Preferinţa pentru modul mimetic superior era manifestă, deoarece arta se cuvenea să înnobileze realul, să-l plaseze *sub specie aeternitatis*. Dacă poeţii-profeţi cultivau o *ars poetica* sapienţială, refractară la estetismul pur, modernii sunt lipsiţi de vizionarism şi nu mai au capacitatea de a transfigura prozaismul existenţei. Din cele patru trepte care trebuie parcurse, conform lui Giordano Bruno, în procesul cunoaşterii – *sensus, ratio, intellectus, animus* – ei nu mai urcă decât pe primele două.

**Odin şi Poetul**, care conţine o *ars poetica in nuce*, impune un titanism al *desăvârşirii artistice*: „durerea mea adâncă/S-o lustruiesc în rime şi cadenţe”. Bardul dispune de un *ingenium* tumultuos, în necontenită înfruntare cu natura limbii; dezideratul său este „o limbă aspră/Şi veche – însă clară şi înaltă”[13]. *Îndreptarea* limbii, ca instrument al transmiterii mesajului sacru (*nobile verbum*) al poeziei, a fost una din preocupările constante ale poetului care tinde să realizeze un *eros* al comunicării; unica modalitate prin care se poate ajunge la „atingerea esenţialităţilor impersonale ale eului poetic”[14].

Matei Călinescu aprecia că „în poezia deplinei maturităţi eminesciene, Titanul se transformă în Geniu”[15]. Există, însă, şi reversul acestei metamorfoze: capacitatea visătorului de a reveni, în mod spontan, la condiţia de luptător, de propagator al preceptului *vivere est militari*. Pornirea excesivă a Poetului din **Odin şi Poetul** („Aş sfărâma soarele în ţăndări de-aur”[16]), avertizează că titanismul şi demonismul sunt părţi integrale ale fiinţei complexe care este geniul. Încă Mureşanu descoperise – în descendenţă schopenhaueriană – Răul ca *οὐσία πρώτη*, ca substanţă primă de origine aristotelică, ce poate afirma ori nega mai multe predicate şi care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect. Acest spectru al răului are în comun cu ficţiunea carteziană a lui *malin génie* magnetizarea spiritului şi atragerea lui către nebunia totală, o anulare ireversibilă a simţurilor şi intelectului. Pentru a combate entitatea malefică, Eminescu va contrapune – într-o infatigabilă dialectică a contrariilor - figurii cezarului pe cea a anarhistului. Insula lui Euthanasius va rămâne un paradis de *trecere* atât timp cât umanitatea nu este întemeiată pe criterii morale.

**Cum oceanu-ntărâtat…**, redă manifestarea cezarică, agresivă a regatului neptunic. Okeanos, întruchipare a principiului masculin, practică o asediere a fenomenalului înspre numenal, o modelare a reprezentării prin voinţă. Înfruntarea dintre Poseidon şi Zeus stă mărturie pentru năzuinţa acvaticului de a se reintegra regimului astral – infatigabila tentaţie a dezmărginirii

[10] [10] M. Eminescu, **op. cit**, p. 261.
[11] Idem.
[12] M. Eminescu, **op. cit,** p. 27.
[13] Ibidem, p. 268.
[14] L. Rusu, **op. cit**., p. 106.
[15] Matei Călinescu, **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 72.
[16] M. Eminescu, **Op. cit**., p. 268.

ontice. Resuscitarea alpestră a oceanului, *heros*-ul transformat într-un munte cosmic ce încearcă să „străpungă" misterul demiurgic, va trebui să se limiteze la imaginarea de *universuri compensatorii*, după cum le denumeşte Ioana Em. Petrescu. Se face, astfel, pasul dinspre insurecţia titanescă spre detenta spirituală a genialităţii. Nu este justificată, totuşi, situarea – aşa o cum face Ion Negoiţescu - în categoria demonismului funebru a întregii efervescenţe imaginative a poetului, situare în urma căreia rezultă un profil devitalizat al unei creaţii ce excelează tocmai prin vigoare exuberantă. Or, prin *demonic*, Eminescu înţelegea, nu de puţine ori, *titanic*. Interpretarea Elenei Loghinovski confirmă această suprapunere: „Demonului eminescian îi sunt străine trufia şi mizantropia, de aceea el luptă în mijlocul oamenilor şi pentru oameni"[17]. **Înger şi demon**, de pildă, propune un *topos* al frunţii, *topos* ce indică un insurgent care acţionează în raport cu un *telos* bine precizat, consolidat de o solidă componentă cogitaţională: „în inimi pustiite samănă gîndiri rebele"[18]. Etosul demonic îşi găseşte, aşadar, o corespondenţă organică în *topos*-ul frunţii puternice: „fruntea-i aspră-adîncă, încreţită/Părea ca o noapte neagră de furtune – acoperită"[19]. Agitatorul politic cumulează caracteristici ale geniului, modificate însă prin asocierea lor cu adjective ale damnării: „negru", „rece". Înrudirea spirituală dintre cele trei ipostaze al eroului eminescian este vizibilă pe tot parcursul unei opere ce îşi propune să dea seamă de totalitatea experienţelor pe care şi le asumă orice formă de *fiinţare* sau de *existenţă* a forţei vitale.

În creaţia incipientă, demonul era propulsat spre acţiuni titanice, ulterior rolul său individualizându-se progresiv. În urma dispariţiei titanului, cadrul titanic se va transforma şi el, într-un ritm mai lent, primind o încărcătură demonică, de sugestie malefică, prin acţiunea unei lumini selenare glaciale. Cezarul, de exemplu, este geniu prin capacitatea sa de a descoperi semnificaţiile profunde ale relaţiilor sociale, dar este şi demon prin luciditatea cu care acceptă să dirijeze manipularea popoarelor („el vârful mândru al celor ce apasă"[20]). De aceea, prezenţa sa va fi receptată atât într-un decor sublim (efigia bizantină din **Mira** sau din **Povestea magului…**, înfăţişându-l pe Ştefan cel Mare aflat la senectute şi înconjurat de sfetnicii săi), cât şi într-unul ameninţător (Cezarul detronat din **Împărat şi proletar**, contemplând fantoma regelui Lear – un *mimesis* în oglindă - ce i se arată deasupra unei mări tectonice).

Un demonism *voievodal,* propune poezia **Sus în curtea cea domnească**, de fapt un portret al melancolicului Ştefan, chinuit de dragostea pentru eterica Mira şi frustrat de personalitatea gigantică a bunicului său, Ştefan cel Mare. Tristeţea, răceala şi paloarea sunt atributele unei făpturi ce îşi asigură dominaţia prin sentimentul de teroare transmis de o prezenţă ameninţătoare: „Cu priviri crunte şi rece,/Cu-ochiul negru înfundat"[21]. Răsturnarea (etică) a mitologiei conduce la învestirea demonului cu funcţii demiurgice, daimonice, şi la consacrarea lui ca despot peste o acosmie malignă. Poemul **Demonism** are în centru tabloul *lumii-temniţă*, al *lumii-coşciug* în interiorul căreia se desfăşoară drama titanului înfrânt şi mineralizat. Elementele diafane ce, de regulă, contribuie la realizarea unei atmosfere inocente, sublime: stelele, îngerii, psalmii, sunt transformate în simboluri ale tiraniei. Umanitatea decăzută este copia unei divinităţi uzurpatoare, care se exersează într-o anti-creaţie destinată pângăririi universului confiscat: „Făcuţi suntem/După asemănarea-acelui mare/Puternic egoist, […]/În van voim a reintra-n natură,/În van voim a scutura din suflet/Dorinţa de mărire şi putere,/Dorinţa de a fi ca el în lume:/Unici"[22]. La fel ca în **Andrei Mureşanu**, meditaţia poetului se concentrează asupra ideii demoniei istorice, a deficitului de temei pe care se înalţă societatea umană. Avântul prometeic poate degenera într-o hiper-cultivare a voinţei de *a fi* şi de *a avea*, într-o adâncire a „ştiinţei morţii". Apocalipsa, provocată, precum în **Egipetul** (1872), de impietate (*impietas*, *ασέβεια*) faţă de sistemul tradiţional de valori, nu aduce decât o moarte parţială, privată de implicaţii numenale, deoarece timpul se află

[17] Elena Loghinovski, **Op. cit**., p. 225.
[18] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 42.
[19] Ibidem, p. 43.
[20] Ibidem, p. 51.
[21] Ibidem, p. 32.
[22] Ibidem, p. 249.

sub semnul lui *panta rhei*, un heraclitism dus *ad absurdum*. Moartea este percepută, în special, ca regresie temporală înspre origini, efectul fiind unul iterativ, de *circulus vitiosus*.

Titanul *raisonneur* şi vizionar apare odată cu poemul **Împărat şi proletar**. Tot aici vom descoperi un titanism *instinctiv*, iraţional, dictat de furia disperării, titanismul ce urmăreşte „coborîrea din mit în istorie”[23], specific maselor populare, metonimic denumite „cauza-ntunecoasă/De răsturnări măreţe”[24]. Arta demonică desfiinţează virtutea, constatare care aduce pe primul plan obsesia molestării Adevărului de-a lungul unei istorii confiscate de omul-demon. Proletarul se pronunţă pentru o artă anti-demonică, pentru o epurare stilistică pe criterii morale care să impună o estetică puritană şi abstractă. Dar şi în **Epigonii** era combătut un ideal estetic fără componentă metafizică, de fapt un anti-ideal. În lipsa credinţei (*fides*), a trăirii lirice, arta se demonizează prin hiper-raţionalizare, rezultatul fiind uscăciunea conceptuală. Excesul de luciditate generează un deficit de inspiraţie, fenomen dăunător stării de reverie, atât de râvnită de creatorul romantic. Unica modalitate de transcendere a mecanicii sociale aflate în acută criză de sens ar fi cultivarea vizionarismului: „Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol;/Numesc sânt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,/Împărţesc a lor gândire pe sisteme numeroase/Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol”[25]. Omul s-a edificat ca o *anti-physis*, ceea ce face ca demersul artistic să se înscrie în clasofilia generală şi să contribuie la consolidarea *demonismului estetic*. Or, „spiritul creator nu este inerent demonului”[26].

Mitosul *cuceritorului cucerit* este identificabil în **Strigoii** (1876), unde misticismul agresiv şi hipertrofierea spaţială a personalităţii sunt dezamorsate de forţa erosului. Dacă admitem că iubirea are forţa de rafina „mitologia codrică”[27], atunci este valabilă şi ipoteza că „haosul […], care la Eminescu ţine de vizionarismul său htonic-cosmic, încearcă să reziste Logosului, - substratul raţional al lumii, gândirea demiurgică în desfăşurare - ce ţine de un vizionarism apolonic-spiritual”[28]. Arald începe extravaganta sa aventură sub semnul Septentrionului, împlinind profeţia din **Memento mori**. Titanul se va demoniza în urma pactului prin care obţine *încălzirea sufletului* reginei dunărene, devenind un voievod infernal. Împlinirea erotică, ca argument cu valenţe ontologice, rămâne o utopie aflată la bunul plac al lui Cronos, căci, pentru demiurgul izolat şi gelos, fericirea terestră echivalează cu un *hybris*.

Reprezentarea bisericii dărăpănate din **Melancolie** este o metaforă pentru sufletul înstrăinat al poetului. Criza ego-ului cuprinde macro şi microcosmosul; demonizarea progresivă a sinelui artistic echivalează cu o alienare ireversibilă, cu o ştergere a memoriei istoriei personale: „Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost/[…]/Parc-am murit de mult”[29]. Aidoma lui Novalis, la care: „singura soluţie era de a lega, cu pasionată încordare, moartea de viaţă, de a preface moartea în viaţă”[30], şi Eminescu era nevoit, de acum încolo, să considere existenţa *in articulatio mortis*.

Ordinul celor care fiinţează se contaminează de la anarhia care asediază cosmosul în **Rugăciunea unui dac**. Lupta se dă împotriva repetiţiei, a uniformizării care urmează din deducerea întregii umanităţi din Archaeus, un *arhé* ce restrânge, prin predestinare, posibilităţile de manifestare existenţială. Dacul, ca unic supravieţuitor al vremurilor eroice, realizează că timpul nu mai este trăit ci, acum, el îşi trăieşte protagoniştii: „Viermele vremurilor roade-n noi”[31]. Universul, în totalitatea lui, ar persista într-un regim al oniricului morbid: „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”[32] (**Glossă**). Fragilitatea cronică a structurilor întemeiate ontic dă naştere unui dor de

[23] Eugen Todoran, **Mihai Eminescu. Epopeea română**, Editura Junimea, Iaşi, 1981, p. 226.
[24] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 59.
[25] Ibidem, p. 30.
[26] E. Loghinovski, **Op. cit**., p. 245.
[27] Ion Negoiţescu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980 , p.63.
[28] Ibidem, p. 64.
[29] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 58.
[30] Ricarda Huch, **Romantismul german**, trad. de Viorica Nişcov, Editura Univers, Bucureşti, 1974 , p. 76.
[31] M. Eminescu, **op. cit**, p. 497.
[32] Ibidem, p. 53.

întoarcere la starea de increat, de dezmembrare a fiinţei („stingerea eternă"). Un titanism *à rebours*, aşadar, anti-prometeic şi anti-faustic, dar şi un demonism pasiv, înţeles ca răsfrângere negativistă asupra propriei individualităţi. Se cuvine, totuşi, a practica o susţinută diferenţă între autor şi protagoniştii operei sale, pentru a fi evitate opiniile care vor să acrediteze ideea că „Eminescu a fost un profet naţional *à rebours*"[33].

**Scrisoarea III** aduce în prim plan titanismul *oniric*, visul de glorie militară fiind redat prin intermediul unei impresionante alegorii – încă Friedrich Schlegel decretase că : „Alle Schönheit ist Allegorie" – a dominaţiei spaţiale (copacul *axis mundi*). Hiperbolele şi metonimiile hiperbolizante oferă o perspectivă asupra istoriei ca retrospectivă a gesturilor colosale, făcute de personalităţile gigantice şi insaţiabile. În linia istorismului eroic al lui Carlyle, Mircea se dovedeşte un titan în ordinea morală. De altfel, etosul românesc include titanismul ca manifestare a fenomenului originar (goetheanul *Das Urphänomen*) al jertfei pentru vatră în momentele de cumpănă. Mircea intră, mai curând, în aria de cuprindere a conceptelor herderiene de *Humanität* şi de *Volk*, decât în a celui renascentist de *personalitas*.

Eminescu este un prodigios regizor al scenelor de titanomahie. Comparaţiile naturiste („ Vâjâind ca vijelia şi ca ropotul de ploaie "[34]) pun în evidenţă stihialul încleştării, care covârşeşte gândirea strategică. Partea a doua a poemului, deşi detaşată de elanul vitalist cu care fusese cântat evul mediu românesc glorios, conservă titanismul în critica, cu ton vibrant, a realităţii prezente ignobile.

> Titanul arhetipal al Răsăritului este Tamerlan cel Mare, în timp ce Apusul – înţepenit, tectonic – este reprezentat de melancolicul Napoleon al III-lea, aflat în meditaţie pe ţărmul unei mări metalice, acoperite de „ place sure ". Răsăritul dispune de o dinamică pe deplin fluidă, fluviul de popoare având o origine silvană, misterioasă şi inepuizabilă. Concepţia energetistă asupra istoriei, aşa cum o regăsim şi în **Diamantul Nordului**, atribuie fiecărui popor ales o piatră filosofală, pe care acesta o va pierde atunci când misiunea sa istorică se încheie.

Impulsul cuceritor poate fi şi o modalitate de defulare a durerii generate de eşecul sentimental, cum este cazul în **Renunţare**. Desfiinţarea platonicianului *kosmos aisthetos* se face cu o grandoare disperată: „Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume"[35]. Tot un demon al *expansiunii* – aparţinând tipologiei de la care se revendica şi Toma Nour – propune **Codru şi salon** (1877). Pentru a caracteriza această modalitate de manifestare sufletească, Liviu Rusu propunea două „numiri de tip *simpatetic*", anume tipul *demoniac-echilibrat* şi tipul *demoniac-anarhic*, celui de-al doilea fiindu-i specific „un grad extrem de frământare, de tensiune în plină discrepanţă şi revărsare"[36]. Eroul cu aptitudini titaneşti este condamnat la demonism din cauza unei răceli sufleteşti care-l face incapabil să-şi răsfrângă fiinţa în iubire. Odată cu integritatea conştiinţei, se disipează şi modelul pitagoric-platonician al lumilor, aşa cum remarca şi Ioana Em. Petrescu.

Finalmente, Eminescu se va întoarce la tema iubirii (evanescente), acordând mai puţină atenţie contestării demiurgului ca *primum movens* al unei istorii demonizate. Erupţia titanică, având drept climax renunţarea la putere şi umilirea voinţei, îşi fixează ca obiectiv subsecvent reinstaurarea dragostei în calitatea ei de *summum bonum*. Iubirea poate conţine implicaţii demonice, dar şi lipsa ei este nefastă. *Philia* este liantul cosmotic, zăgazul în calea valurilor de timp. *Hipo-philia*, răcirea spiritului, incită demonismul latent; demonismul de tip *hamletic*, relativist şi practicant al interogaţiei metafizice subversive, care incită la pervertirea arhiei valorice autentice.

**Odă (în metru antic)** are ca protagonist un titan epuizat de durere, dispus să treacă prin procesul analgezic al intelectualizării. Moartea ca smulgere din devenire (heraclitiana *genesis*),

---

[33] E. Cioran, **Schimbarea la faţă a României**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990 , p. 25.
[34] M. Eminescu, **op. cit**, p. 115.
[35] Ibidem, p. 546.
[36] L. Rusu, **Op. cit**., p. 56.

trebuie luată în stăpânire prin cunoaştere, respectiv contemplând „steaua Singurătăţii". Întâlnirea cu erosul a prilejuit dezintegrarea personalităţii prin anularea barierei dintre plăcere şi durere (dubletul antic *àlgos –hedonê*). Exacerbarea voluptăţii conduce, în mod neaşteptat, la permanentizarea suferinţei. Dar agonia titanului este „solară", învăluită într-o luminozitate incandescentă. Cântul de lebădă al războinicului urcat pe rugul fiinţei are o tonalitate demnă; un *sermo gravis, sublimis*, de o solemnitate clasică. Dacă Rosa del Conte va face deosebirea între un titanism *etic* şi unul *metafizic*[37], durerea reţinută a asumării înfrângerii se va proiecta într-un titanism *orfic*. Este melosul resemnării stoice, a atingerii impasibilităţii morale (*adiáphoron*, din filosofia Porticului) şi a eliberării din vraja tiranică a frumuseţii; modalitate unică de reîntoarcere la sinele propriu, de regăsire a substanţei prime, neimpurificate de stringenţa dorinţei, de o *macula originalis*.

Maria-Euridice din **Strigoii** se manifestă ca făptură demonică, stăpânită de sortilegiul lunar, dar frumuseţea angelică îi conferă o spiritualitate stranie: „Părea că-n somn un înger ar trece prin infern"[38]. Pentru ochiul iniţiatului, care îşi supune viziunile unei interpretări anti-eudaimonice şi maniheiste, deghizarea este, însă, prea puţin subtilă: „În corp de înger, sufletul diform"[39] (**Pustnicul**). Este îngerul morţii, ca faţă ascunsă, abisală a reprezentărilor angelice ale erosului. În contact cu acesta, Arald se va demoniza prin vampirism şi morbiditate. Un transfer de substanţă demonică va avea loc între protagonist şi ambientul său: teiul, copac sacru, dar generator de efecte halucinante, revelează dubla funcţionalitate a componentelor universului poetic eminescian. **Strigoii** rămâne poemul de referinţă pentru puterea letală a faptului zilei, pentru confruntarea lipsită de compromis între Eros şi Helios.

Încă în **Care-i amorul meu în astă lume**, mitosul inimii stătea sub semnul neîmplinirii şi al funebrului (motivul amorului mort). Trăirea iubirii ca fenomen cognitiv-mistic fiind o imposibilitate, titanul se lasă cuprins de mefienţă, abandonând şi proiectul de reformulare a structurilor sociale; amorul este demascat, cu argumente schopenhaueriene, ca mecanism instinctual. Sufletul feminin se complace într-o ambiguitate funciară („unde eşti, demonico, curato"[40], **Ah, mierea buzei tale**) şi transferă sufletului masculin o stare de angoasă. Printre figurile feminităţii va apărea, astfel, şi femeia-demon, provenită din „deconstrucţia" imaginii de *donna angelicata*. Frumuseţea suprafirească, extravagantă, siluieşte voinţa şi stârneşte tentaţia auto-contemplării narcisiace. „Când cu ochii mari, sălbateci, se priveşte în oglindă", copila „seamănă celora îndrăgiţi de singuri ei-şi"[41] - **Călin (file de poveste)**. Strălucirea chipului feminin ascunde voracitate instinctuală, aşa cum se întâmplă în poezia **În căutarea Şeherazadei**: „Ş-aruncă ochi întunecoşi sălbateci,/Setoşi de patimi c-ale unei hiene"[42]. Erosul demonic ar urmări anihilarea calitativă a „obiectului" iubirii: „Ai fi ucis şi capul şi inima din mine/Dacă-n a tale lanţuri eu m-aş fi prins mai bine" (**M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire**). *Anima* tulbură limpiditatea lui *animus* printr-o instinctualitate coşmarescă: „Acele nopţi turbate de doruri şi suspine"[43].

Iată de ce nu există o simbioză completă între imaginea maternă şi cea a iubitei, ultima impunând vasalitatea aspră. Dar sadismul adoratei satisface pornirile masochiste ale îndrăgostitului: „Durerea-mi este dragă, căci de la tine-mi vine/Şi-mi iubesc turbarea căci te iubesc pe tine"[44]. Iraţionalul ar triumfa dacă, în **Când te-am văzut, Verena…**, simţurilor nu li s-ar prescrie o disciplină anahoretică, scopul fiind regăsirea unului şi subminarea diadei. Eminescu nu concede consideraţiilor non-sensualiste ale lui Hegel, în conformitate cu care văzul ar suspenda voinţa, şi nici nu admite că „auzul, care ca şi vederea nu aparţine simţurilor practice, ci

[37] Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 172.
[38] M. Eminescu, **Op. cit**, pp. 74-75.
[39] Ibidem, p. 358.
[40] ibidem, p. 343.
[41] Ibidem, p. 63.
[42] Ibidem, p. 385.
[43] Ibidem, p. 407.
[44] Ibidem, p. 414.

celor teoretice, […] este de natură şi mai ideală decât vederea"[45]. Mai mult, dezordinea artistică va fi şi ea condamnată, ca reflex al indisciplinei sentimentale: „Sirena dezmierdării de moarte purtătoare"[46] (**Pentru păzirea auzului**). *Ianus bifrons*, femeia se poate dezvălui, în funcţie de specificul abordării, ca o „Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie" sau ca „Madona Dumnezeie". Poetul accentuează tocmai nevoia de ordine, de limpezime aticistă, de sublimare a atracţiei amoroase. Sanctificarea emoţiei şi înălţarea bucuriilor venerice la demnitatea estetică ar putea asigura depăşirea hedonismului demonic: „Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sântă prin iubire"[47] (**Veneră şi Madonă** ).

Demonismul feminin rezidă în incapacitatea de a trece de la un superficial exerciţiu de admiraţie, la o implicare totală într-un destin ce semnificaţie supra-individuală. Neputinţa devine agresivă când îşi propune epuizarea energiei spirituale a bărbatului de geniu, aducerea lui la stadiul de golem. **Gelozie** (1881), dezvoltă suspiciunea medievală faţă de ispită („arcul cel cu gene"), ispită contracarată prin tactica primitivă a descompunerii anatomice; simţul vederii („priviri grozave, ca mâni fără de trup"[48]) este utilizat ca un bisturiu ce execută o disecţie a aparenţei înspre esenţă. De aici şi până la alegoria polară a dragostei în destrămare, din **De câte ori, iubito…**(1879), nu mai este decât un pas mărunt. Peisajul *état d'âme* va suporta invazia memoriei („Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi"[49]), indiciu al încheierii unui ciclu individual irosit, al anihilării posibilităţilor de fiinţare.

Demonismul lumii ar trebui să fie răscumpărat de feminitatea ideală pe care o imaginează eul liric al poetului. Femeia, însă, se mineralizează, refugiindu-se într-un contur desăvârşit, dar lipsit de transparenţă pentru privirea căutătoare de suflet. Aşa se face că artistul îşi creează propriul arhetip feminin: „Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat" – un simulacru. Pentru poezia profund masculină a lui Eminescu, eclipsarea feminităţii declanşează o criză ce are ca efect întunecarea sufletului, îngheţarea substanţei vitale şi invocarea morţii: „Nimic de care-n lume iubirea să mi-o leg,/Pustiul şi urâtul de-a pururi mă cuprind…/Doar braţele-ţi de marmur în visul meu se-ntind!"[50] (**Apari să dai lumină**).

Alienarea prin iubire va mai fi amintită în 1882, **Un farmec trist şi nenţeles** arătând cum steaua misterioasă, loc geometric al aspiraţiilor afective superioare, devine o gaură neagră ce absoarbe, prin implozie, structurile universale. Îndrăgostitul celest înşelat îşi ia revanşa, tragică, transformându-se într-un astru al iubirii defuncte („luminează din trecut/Iubirii celei moarte") şi proiectând asupra lumii un fascicul luminos hipnotizant şi otrăvitor: „Şi se aprinde pe-orizon/Pustiu de mări şi stepe/Şi a lui farmec monoton/M-a-nvins făr a-l pricepe"[51]. Împotriva influenţei nefaste a luceafărului muribund **Glossa** oferă antidotul răcelii, al neimplicării. Izolarea scrutătoare rezistă seducţiei practicate de lumea demonizată, lume ce mistifică esenţa personalităţii şi provoacă derută prin jocul dintre adevăr şi travesti: „Cu un cântec de sirenă,/Lumea-ntinde lucii mreje"[52]. Sirena lumii a impurificat schilleriana „Putere a cântecului" (*Die Macht des Gesanges*), deschidere orfică a reîntregirii cu natura.

Demonia presupune devierea înspre extreme, una fiind cea a devitalizării (*hipoestezia*), cealaltă a excesului pasional (*hiperestezie*). Chiar şi ipostazele puterii (împăratul, cezarul, voievodul) se construiesc în legătură cu anxietatea împlinirii erotice, ele nefiind decât variante demonice ale curtării dimensiunii feminine a sufletului: „Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume"[53] (**Renunţare** ).

---

[45] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Estetica**, trad. de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 286.
[46] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 410.
[47] Ibidem, p. 47.
[48] Ibidem, p. 536.
[49] Ibidem, p. 91.
[50] Ibidem, p. 545.
[51] Ibidem, p. 559.
[52] Ibidem, p. 153.
[53] Ibidem, p. 546.

Demonismul erotic cunoaşte o ultimă dezvoltare în **Scrisoarea V**. Sufletul daimonic al artistului nu se poate sluji de frumuseţea feminină, care este „de prisos". Amplasarea femeii în vecinătatea morală a Dalilei („De ai inimă şi minte – feri în lături, e Dalila!"[54]) este motivată de determinarea ei senzuală. *Eternul feminin* preţuit de Goethe îşi păstrează forţa inspiratoare şi la Eminescu, doar că grandoarea lui este una exclusiv conceptuală, neîmplinită de nici o ipostază concretă a feminităţii. Geniul se aseamănă unui Pygmalion căruia i se refuză însufleţirea Galateii; vitalizarea artei prin intermediul comunicării spirituale rămâne un *vis frumos*. Consecinţa demonizării Fiinţei va fi imposibilitatea recuperării condiţiei adamice. Se impune, totodată, o distincţie între demonismul *masculin*, care este de natură daimonică, creatoare şi prometeică, şi cel *feminin*, dedicat cultivării aparenţei în detrimentul esenţei: „Căci din neştiinţă răsare iubirea de sine"[55].

Geniul reprezintă suprema împlinire (*vis affirmativa*) a eroului eminescian, dacă percepem tensiunea înălţării spre genialitate ca desăvârşire a fiinţei. Un gânditor de factură romantică, ca Berdiaev, considera că epocii de glorie a sfântului îi succede cea geniului creator, în care ar fi posibilă *teantropologia*. Şi pentru Schopenhauer geniul trăieşte numai sub auspiciile emblematice ale ideilor eterne şi imuabile, întrucât s-a eliberat de constrângerile voinţei. Matei Călinescu, pentru care genialitatea ar fi „o formă sublimată a inadaptabilităţii titanice, cu un sens precis"[56], atrăgea, însă, atenţia asupra contradicţiei dintre influenţa schopenhaueriană şi activismul gânditorului eminescian. Asfinţirea credinţei în forţa spiritului coincide, totuşi, cu „retrogradarea" geniului la stadiul de demon.

Dacă gândirea este apanajul umanităţii elevate, visarea este abilitatea compensatorie şi subtilă a naturii de a se regenera din interior. Faţă de gândirea acuzatoare, visarea se protejează prin reabilitarea feericului. Razele lunii (emise de ochiul cosmic al conştiinţei) potenţează forţa visului de a absorbi fostele componente ale realului, acum eliminate din spaţiu şi timp. Astfel, în **Egipetul**, când „sufletul visează toat-istoria străveche", „Memfis se înalţă argintos gând al pustiei"[57]. Şi, dacă *psyché* îndeplineşte funcţiunea unui organ de rememorare a dimensiunii temporale fericite, lumina selenară are efectul unui drog ce reactivează centrul visării-gândirii. Spaţiul şi timpul cumulează atribute ale genialităţii. Ele reintegrează umanitatea rătăcită în perimetrul strict al intenţionalităţii divine, conlucrând ca angrenaje de bază ale memoriei universale.

O distincţie netă trebuie făcută între gândirea *sempiternă* şi cea *efemeră*. Ultima este o gândire de rang secund al cărei obiect este imediatul şi nu presupune consecinţe majore. Această cogitaţie de rang inferior stă la originea instalării erei demonice, în care existenţa geniului devine superfluă. Locul de unde Miradoniz aruncă pe pământ o floare ca o „gândire de aur" este paradisul retras în „proiecţiile începutului"[58], în *illo tempore*. Geniul îşi asumă rolul de receptacul al imaginii acestui paradis pierdut, el având şi rolul de a accelera ritmul de funcţionare al mentalului colectiv. Acesta este *geniul titanesc*, care ar reprezenta „o formă sublimată a inadaptabilităţii titanice"[59]. În felul acesta, însă, are loc o îndoită alienare: una faţă de sinele propriu, alta faţă de anturajul mediocru.

Aşa se face că, în **Odin şi Poetul**, întâlnim bardul crispat de durere, neîncrezător în valenţele eudaimonice ale inspiraţiei. Scepticismul va produce o adâncire a perspectivei artistice, iar nu – după cum considera Ion Negoiţescu – o alunecare „de la mitosul neantului la neantul verbal"[60]. Odin, stăpânitor al unei Valhale subterane care a moştenit ordinea şi echilibrul romane, este adeptul esteticii clasice – al frumuseţii conforme cu regulile, *la beauté régulière* apărată de

[54] Ibidem, p. 128.
[55] Sf. Maxim Mărturisitorul, **Scrieri**, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1990, partea a II-a, p. 30.
[56] Matei Călinescu, **Op. cit**., p. 180.
[57] M. Eminescu, **Op. cit**, pp. 36-37.
[58] I. Negoiţescu, **Op. cit**., p. 59.
[59] M. Călinescu**, Op. cit**., p. 109.
[60] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 165.

Voltaire – susţinând comportamentul constant în toate situaţiile (*aequa anima*). Este diferenţa între ceea ce Fritz Strich numea ilimitarea infinită (*Unendlichkeit*)a romantismului şi perfecţiunea limitată (*Vollendung*) a clasicismului. Cu scopul de a reda strălucirea frunţii geniale, Odin o va trimite pe muza-seraf. Luceafărul feminin, închipuire a mării sfinte, va elibera geniul prin forţa amorului platonic, aducând erosul neptunic-terestru la puritatea eterului. Regenerarea imaginaţiei coincide cu resuscitarea puterilor sacerdotale şi imperiale. Fruntea geniului devine o oglindă magică ce focalizează în centrul ei armonia cosmică inefabilă şi o retransmite microcosmosului uman. Întâlnirea dintre Odin şi Poet va însemna şi reîntregirea celor „două tipuri fundamentale ale psihologiei romantice: omul pozitiv şi omul negativ, solar şi teluric, bărbătesc şi femeiesc, demonic şi magic, apolonic şi dionisiac”[61].

Imaginaţia poate deveni, însă, o Şeherazadă demonică, hipnotizatoare, cu „ochii-adânci ca două basme-arabe”; o întruchipare a fantasticului exotic: „regina basmelor măiastră -/Lumină lumea gândurilor mele”[62]. Geniul propune o ordine a luminii, înţeleasă ca *fermenta cogitationis*, o participare a imaginaţiei poetice la o *lux continua*. Lipsa de control asupra fanteziei („Neavând învăţ şi normă,/Fantazia fără formă”[63], **Cu gândiri şi cu imagini**) provoacă efecte halucinante, de *meraviglia* manieristă. Viziunea artistică ajunge să se susţină prin metafore alambicate (*concetti* care generează *stupore*), anti-naturaleţea sa transformând-o într-un *animi vitium*. Miezul funerar al viziunii poetice eminesciene este expresia nostalgiei după omul antic şi renascentist - microcosmos însumând cele patru elemente din compoziţia macrocosmosului -, *homo quadratus*, perfect din punct de vedere organic şi al opţiunilor estetice.

În **Scrisoarea II**, doctrina impetuozităţii inspiraţiei se combină cu cea a raţionalizării ei. *Telos*-ul poetului ar fi menţinerea conţinutului ideatic nobil al artei, ameninţat de inanitatea sufletească a „neamului Cain”, care confundă aparenţa cu esenţa. Climaxul artistic (*Carmen saeculare*) este intangibil, deoarece ordinea raţională este desfiinţată. Eminescu, de altfel, se arată foarte atent la distincţia kantiană între „intelectul” (*Verstand*) limitativ şi raţiunea (*Vernunft*) înzestrată cu capacitate dialectică şi centrată, ca şi imaginaţia („puterea esemplastică”, la Coleridge), afectiv. Dacă dispare şi stimulul iubirii, geniul devine pasiv; o pasivitate înţeleasă ca luciferism (eminescian), respectiv recluziune dezamăgită şi nobleţea tragică. Pierderea voinţei de structură (*Formengeist*), este consecinţa acestor neîmpliniri succesive: „Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?/Ah! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!”[64]. Poemul imaginat, dar „nenăscut” (*agénetos*), se răzbună devastând din interior organul gândirii creatoare. *Catharsis*-ul ajunge şi el o imposibilitate. De aceea este necesară hirotonisirea femeii întru logos: „Consacră-mi/Creştetul cu-ale lui gânduri, să-l sfinţesc cu-a mele lacrămi”[65] (**Scrisoarea V**). Excelenţa geniului atrage după sine o soartă tragică, căreia i se poate rezista numai prin iubire, prin *pharmakon*-ul sentimentului: „Şi totuşi va luci în veci/Aprins de geniul Amor”[66].

Cultivarea introspecţiei ar putea contribui la smulgerea din beţia succesiunii, din râul heraclitian, şi la intrarea în staza parmenidiană. Aceasta ar fi benefică „dezambiguizării” adevărului unic, parazitat de adevăruri contrafăcute. Luna din **Scrisoarea I** anesteziază suferinţa cunoaşterii absorbind-o, căci procesul de *anamnesis* este dureros. Zeiţă a sorţii, luna este şi contemplatorul universal care, prin intensitatea privirii sale, anunţă fazele destinului umanităţii. Astrul protector al geniului transgresează limitele vieţii şi ale morţii, vizionând imaginar cosmogonia şi apocalipsa, α şi ω.

[61] R. Huch, **Op. cit**., p. 395.
[62] Ibidem, pp. 381-382.
[63] Ibidem, p. 430.
[64] Ibidem, p. 124.
[65] Ibidem, p. 162.
[66] Ibidem, p. 555.

**Criticilor mei** (1883) reafirmă ataşamentul *in aeternitas* pentru o artă totală, zămislită de gândirea *împătimită*. Univocitatea experienţelor sufleteşti („e o-namorare de tot ce e al tău") presupune, însă, intensificarea periculoasă a sensibilităţii („A mea minte, a farmecului roabă"[67]), pe care sacerdotul iubirii şi-o asumă fără rezerve. Echilibrarea entuziasmului genial poate surveni, de altfel, doar ca urmare a unei împărtăşiri sentimentale de o puritate androgină, consfinţită de revelarea adevărului suprem. **Pe lângă plopii fără soţ** tratează despre transferul de substanţă poetică asupra simulacrelor perfecţiunii din realitatea prozaică, despre necesitatea imperioasă a *întrupării* idealului, dar şi despre neputinţa *împământenirii* lui.

Şi în teatru Eminescu pleacă de la pragmatismul (teoretic) neproblematic al iluminismului, pentru a sfârşi ca sceptic; parcursul este de la monadă la diadă. De exemplu, **Întunericul şi poetul** (1868) – o paralelă la **Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul,** scrierea lui Cantemir, din 1698 – propune tipul unui artist apolonic, *vates sacer* purtător de mesaj patriotic: „m-am coborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a naţiunei mele"[68]. Ideea importanţei creatorului, care prin cuvântul său conferă evenimentelor demnitate istorică sau, dimpotrivă, le ostracizează în anonimat, tânărul poet o moştenise de Heliade-Rădulescu.

Faţă de predecesori, care redaseră conflictul daco-roman în termenii unei idile clasiciste, Eminescu impune figura unui Decebal eroic şi tragic, un suflet oceanic, intempestiv, ce va pieri în încercarea de a-şi edifica un anti-destin. Opusul regelui dac este Iaromir, fiinţa slabă care face apologul psihicului de cuceritor, al mentalităţii cezarice a romanilor. Foamea de spaţiu a acestora vine din structura monolitică a caracterului lor, înclinată sau spre titanism sau spre demonism. Regatul dacic, cu peisajul său titanian (codrul gigantic, muntele cosmic ), nu poate decât să incite apetitul expansionist al romanilor.

**Cornul lui Decebal** va fi moştenit de Dragul, întemeietor al unui neam, Muşatinii, eroic şi demonic, în acelaşi timp. Astfel, Dragul este încadrat de un demon lucid – Bogdana, având-o ca prototip pe Lady Macbeth – şi de unul dement, anume Sas, cel posedat de spectrul coroanei imaginate ca mireasă: „Tu numai cerc de aur privirea mea o saturi"[69]. Motivul dragoste-ură este construit în jurul sugestiei de hipnoză demonică. Dacă la geniu ochiul dezvăluie combustia cerebrală, în cazul demonului el exercită o influenţă paralizantă, de anihilare a voinţei celui privit şi de inoculare a unei voinţe străine.

Tuşa post-renascentistă ('the blood and thunder tragedy') a **Dodecameronului dramatic** este reperabilă în *fatum*-ul neamului Muşatin, dominat de spasmele iraţionalului. În **Alexandru-Vodă**, domnitorul se arată anxios cu privire la moştenirea ereditară patologică: „acest sînge fierbinte, plecat spre mînie şi spre dezbin, din inima neamului Muşatin"[70]. Ştefan din proiectul **Mira,** reflectare temperamentală barocă, sinuoasă a marelui Ştefan, este „abrutizat de pasiune", oscilând între demonism (sceptico-filosofic) şi abulie. Pe lângă intenţia compunerii unei epos dramatic, care urma să funcţioneze ca un corpus al mitologiei şi istoriei naţionale, se întrevede şi tentaţia expunerii unei *anatomii a melancoliei*, în tradiţie barocă. Bunăoară Ştefan pare „căzut într-un fel de nebunie întunecată şi tăcută"[71], o epuizare sufletească ce poate fi pusă în legătură cu teoria despre *corsi* şi *ricorsi* a lui Vico.

Polemica dintre Ştefan şi Arbore echivalează cu o confruntare ideologică între demon şi titan. Voievodul are intervenţii ambigue, dominate de cinism şi spleen. El urăşte

[67] Ibidem, p. 176.
[68] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 3.
[69] Ibidem, vol. II, p. 95.
[70] Ibidem, I, p. 169.
[71] Ibidem, p. 49.

intangibilitatea extremelor şi persistenţa în punctul median. În timp ce Ştefan se cantonează în prezent, Arbore, romantic nostalgic, se nutreşte spiritual din efigia lui Ştefan cel Mare. Cu o îndârjire utopică, el îşi fixează obiective de neatins în timpul duratei sale fizice: „Eu văd o stâncă albă, o stâncă de argint", adică „unirea Românimei"[72]. Titan cu sufletul „aspru ca piatra şi ca fierul"[73], Arbore înţelege tradiţia ca stimul al energiei patriotice şi luptă pentru a pune în funcţiune resortul vitalizant (psihologic) al acţiunilor exemplare.

În general, eroii **Dodecameronului** se împart, în funcţie de bagajul lor energetic, în combatanţi lucizi şi, incomparabil mai numeroşi, visători introvertiţi în căutarea unui ideal de fericire personală, imposibil de atins dată fiind inconstanţa temperamentului lor. Astfel, Ştefan nutreşte un amor demonic pentru Mira, fecioară angelică din familia spirituală a Ofeliei: „E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu ştie cum de rătăceşte pe pământ, cînd nimic din ea nu se pare a fi a pământ"[74]. Petru Rareş (**Ultimul Muşatin**), „aiurează" şi el, melancolia sa fiind generată de contemplarea gloriei trecute. Totodată, ataşamentul său pentru *amor sapientiae* dovedeşte „liniştirea" sângelui Muşatin; echilibrarea temperamentală şi eradicarea demonismului au semnificaţia împlinirii de destin sub zodii clasice a unei spiţe considerate în calitatea ei de coloană vertebrală a uriaşului organism care este poporul român.

Concluzia ar fi că individul poate depăşi extrem de greu istoria înspre eternitate, prizonier fiind al unei repetiţii absurde într-un univers monolitic, închis, scenă a unei eterne reîntoarceri ateleologice. O aparentă *panta rhei*, o pan-cosmică învârtire în cerc. Opoziţia între mortal şi imortal, între apofatic şi catafatic este fermă, iar „necunoaşterea" morţii autentice este o scădere gnoseologică. În aceste condiţii, apartenenţa lui Hyperion la tipologia titanică are legătură cu tentativa sa de a-şi construi un anti-destin demn şi signifiant. Împotriva acestei încercări demiurgul construieşte un patrulater al ispitelor împotriva erosului – o contrabalansare valorică. Nefiind atras de ipostazele compensatorii: Înţelept, Orfeu, Împărat, Justiţiar sau Cuceritor - căci faima (artistică, sapienţială, militară) presupune un raport de putere -, Hyperion refuză instigarea la faptă. Fapta glorioasă la scară umană este doar un *pharmakon* de natură inferioară. Respingerea fantasmelor voinţei de putere în favoarea iubirii confirmă capacitatea naturii hyperionice de a nutri o iubire insubordonată tiraniei dorinţei

Chiar dacă revolta titanică se îndreaptă spre un scepticism stoic, diferenţa faţă de *spleen*-ul byronian, de mussetianul *mal de siècle* şi de *weltschmerz*-ul wertherian este profundă. Probarea caducităţii sentimentului sprijinit pe cecitatea faţă de non-valoare va fi însoţită mereu la Eminescu de o închidere, urmată de o nouă deschidere ca posibilitate a întâlnirii fiinţei, a *în-fiinţării* reciproce. Sacrificiul Luceafărului nu a fost absurd, aşa cum îl consideră Rosa del Conte, deoarece tragicul nu are puncte de intersecţie cu absurdul.

Mai important decât demonismul funerar, decât antiteza medievală dintre corp („de plumb, de lut/Un sclav greoi şi rece"[75]) şi suflet, rămâne titanismul *perihelic*, extazul pre-rafaelit al viziunii angelice şi extraordinara capacitate de a explora cele mai ascunse şi mai inedite ipostaze ale condiţiei umane. Doar că ambiţiile „balzaciene" ale lui Eminescu au fost susţinute de o gamă mult mai variată a exprimării artistice.

Este ceea ce, la rândul meu, am încercat să explorez, aplicând „grila" de interpretare a titanismului, demonismului şi genialităţii la creaţia poetică a lui Mihai Eminescu. M-am străduit să delimitez, cât mai precis cu putinţă, modul de „funcţionare" specific eminescian al

[72] Ibidem, p. 84.
[73] Ibidem, p. 50.
[74] Ibidem, vol. I, p. 46.
[75] Mihai Eminescu.,**Op. Cit**., p. 339.

celor trei noţiuni, prin comparaţie cu edificarea lor în cadrul romantismului românesc şi european.

Capitolul I

## Demonul în poezia eminesciană

'Let heav'n kiss earth! Now let not Nature's hand
Keep the wild flood confin'd! let order die!

And let this world no longer be a stage
To feed contention in a lingering act;
But let one spirit of the first-born Cain
Reign in all bosoms, that, each heart being set
On bloody courses, the rude scene may end,
And darkness be the burier of the dead!'[76]

Demonismul este o categorie morală şi intelectuală bogat reprezentată în poezia eminesciană, cu precădere odată cu anul 1876, când poetul se desprinde de angelismul primilor ani de creaţie. Ceea ce trebuie remarcat este complexitatea conceptului de demonism la un poet care are ca punct de plecare entuziasmul pentru posibilitatea de a transforma datele realului şi de a trăi iubirea ca fenomen cognitiv-mistic şi care, treptat, îşi apropriază o filosofie stoică împinsă până la scepticism. Cu alte cuvinte, de la un concept cu conotaţie pozitivă: erou justiţiar, apropiat ca funcţionalitate de titan, bard al libertăţii afirmate plenar, se ajunge la o conotaţie negativă, în sensul de mefienţă, abandonare a tentaţiei de reformulare a structurilor sociale şi demascarea amorului ca vanitate şi mecanism instinctual schopenhauerian. În ceea ce priveşte figurile feminităţii, se observă procesul lent, dar ireversibil, de „deconstrucţie" a imaginii de *donna angelicata* şi de conturare a portretului femeii-demon, vizibil până târziu, în epoca romanţelor. Maturitatea artistică aduce în prim plan chipul iubitei duplicitare, înger şi demon deopotrivă, stimul şi anti-stimul pentru incandescenţa inspiraţiei. Există, însă, şi o dimensiune metafizică, dimensiune în care Eminescu creează o mitologie inversă, demonizată, unde demonul este investit cu atribuţii demiurgice, daimonice (**Demonism).** Ceea ce persistă pe parcursul întregii efervescenţe creatoare eminesciene este atitudinea eroică faţă de vicisitudinile vieţii. Rosa Del Conte identifică un „accent eroic" care se îndepărtează, în timp, de convulsivul titanism romantic şi de „răzvrătirea satanică"[77].

### *I.1. Amorul ambiguu. Sublimarea artistică a realităţii demonice*

Latura demonică a femeii este depistată încă la 1867 când, în poezia **Care-o fi în lume**, Eminescu, pe lângă o „*verginâ curată, steauă radioasă*", descoperă şi că „*Faţa ei e-o mască ce-ascunde-un infern/Şi inima-i este blestemul etern*". Simultan unei apariţii îngereşti, aşa cum se va materializa ea în poeme precum **Povestea magului călător în stele, Odin şi poetul** etc., se manifestă şi o entitate malefică tocmai prin puterea sa seducţie: „*Buza ei e dulce, însă-i de venin,/Ochiu-i te omoară, când e mai senin*". De aici rezultă şi o primă definiţie a amorului ca experienţă ambiguă: „*Ş-apoi ce-i amorul? Visu-i şi părere,/Haina strălucită pusă pe durere"*. Nu este vorba de o concluzie inatacabilă, ci

[76] William Shakespeare, **The Complete Works, King Henry IV**, Second Part, Act I, scene I, p. 457 („Cerul să îmbrăţişeze pământul! Pumnul Naturii să nu mai zăgăzuiască/Sălbaticul şuvoi! Să moară ordinea!/Iar lumea asta să nu mai fie o scenă/Unde mulţumirea agale se îmbuibă;/Ci spiritul întâiului-născut Cain/Domnească în pieptul tuturor, aşa încât, orice inimă/Spre fapte sângeroase tot tânjind, sfârşit să ia jalnica piesă,/Iar bezna să-i îngroape pe cei morţi!", trad. n.).

[77] Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 132 .

doar de o aproximare a dezastrelor pe care dependenţa amoroasă le poate produce, poetul tânjind totuşi după „*Îngerul cu râsul de albă veselie"* care să-i poată deveni „*oglinda sufletului*". Mitosul oglinzii, al refracţiei realităţii exterioare la nivelul sufletului, are funcţia de a reuni simbiotic datul fenomenal cu cel numenal: „*Oglinda-i rece îmi arat-o zee/Cu suflet de înger, cu chip de femeie"*[78].

Această concepţie incipientă este mai bine conturată în poezia **Amorul unei marmure** (1868), unde amorul demonic se cristalizează în jurul alegoriei mitologice a lui Pygmalion şi Galateea, alegorie ce va deveni un laitmotiv pe parcursul succesivelor perioade de creaţie eminesciene. Şi aici vom întâlni creionarea bizantină a chipului iubit, o „icoană" care, însă, „învenină", transferând semnificaţia religioasă înspre zona abisală a magiei negre. *La mise en abîme*, ca procedeu literar, este determinată de natura antinomică, iremediabil tensionată a sentimentului, intensitatea iubirii fiind comparată cu un „*ocean de foc*". Orice implicaţie creştină a dragostei este contrazisă de o idolatrie in statu nascendi: „*Aş pune lege lumii râzândul tău delir,/Aş face al tău zâmbet un secol de orgie,/Şi lacrimile-ţi mir*". Imposibilitatea proiectării fiinţei iubite într-o zonă supra-lunară a calităţilor fizice şi morale îl umple pe îndrăgostit de „*o tainică mânie"*, raţiune suficientă a revoltelor titaniene sau a scepticismelor fertile în ordinea demonică a lucrurilor. Eroul romantic îşi doreşte experienţe autentice, chiar tragice, dar nu succedanee, după cum se pronunţă Adam din **Tragedia omului** a lui Madách Imre: „*Caricatura, iată ce detest!"*[79].

Anul 1869 aduce ca prezenţă obsesivă imaginea mării, metaforă pentru sufletul tulburat de fantasmele singurătăţii. **Când priveşti oglinda mărei** este o reprezentare funerară a unui „*sicriu*" în a cărui „*umedă pustie"* omul s-ar simţi ca „*mort de viu*". Toate acestea sunt cântate pe o liră *amară*, *languroasă*, ce traduce zbuciumul unei inimi asemuite cu o mare „*de mâhnire/Şi venin"*. Structura sufletească de acum a poetului este o întruchipare a contradicţiei ireconciliabile dintre aparenţă şi esenţă: „*Suflet mort, zâmbiri senine -/Iată eu"*[80]. Ca şi în cazul **Luceafărului**, simţirea poetică „*este steaua de gheaţă, pe care o soarbe, cu setea erosului cosmic, haosul*"[81].

Perspectiva funebră, moştenire a postpaşoptismului, se iniţiază odată cu **Viaţa mea fu ziuă**, unde întâlnim „*stele negre", „negru foc*". Lumea este la rândul ei neagră, iar privirea iubitei („*geniul-noroc*") înnegreşte viaţa celui îndrăgostit. Tot acum dispare şi „speranţa divină", după ce „*norocul şi-a stins steaua"* sub influenţa nefastă a unui înger „*căzut*" şi „*de amar*". Îngerul morţii, entitate a cărei pondere va atinge apogeul în **Povestea magului călător în stele**, este faţa ascunsă, abisală a reprezentărilor angelice ale erosului. Cu referire la floarea întunecată din **Fata în grădina de aur,** I. Negoiţescu considera că: „Idealismului moral, introversiunii medievale, optimismului feeric al lui Novalis, îi răspunde această viziune întunecat albastră, mistica morţii"[82].

**Venere şi Madonã** (1870), poezia considerată pragul de maturitate lirică a lui Eminescu, trãdeazã nostalgia dupã vremurile în care imaginaţia artisticã deţinea un rol primordial şi se manifesta spontan în relaţiile interumane: „*Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii*". Timpurile fericite, dar revolute, veneau „*dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei"*. Acelaşi Adam, din **Tragedia omului**, remarca şi el invazia prozaismului existenţial: „*Te-ai risipit, deci, sfântă poezie,/Te-ai dus de tot din proza-acestei lumi*?"[83].

Plecând de la această antinomie temporalã este prezentat, în mod dihotomic, şi eternul feminin, polarizat între „Madona Dumnezeie*"*, feminitatea paradisiacã, şi o „*Venere, marmurã caldã, ochi de piatrã ce scânteie,/Braţ molatic ca gândirea unui împãrat poet*". Faptul cã femeia-ispitã cumuleazã atribute ale cerebralităţii demonstrează încrederea lui Eminescu într-o posibilã refacere a perfecţiunii androgine, demnã de dorit datoritã excelenţei sale raţional-estetizante.

Dezamãgirea provocatã de femeia *„stearpã, fãrã suflet, fãrã foc*", bacantã a cãrei sensibilitate este „spasmodic, lung delir", poate şi trebuie sã fie anulatã de „*vãlul alb de poezie*". Sublimarea este,

[78] M. Eminescu, **Poezii**, E. S. P. L. A., Bucureşti, 1958, pp. 187-188.
[79] Madach Imre, **Tragedia omului**, p. 161.
[80] Ibidem, pp. 196-197.
[81] Ion Negoiţescu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980, p. 168.
[82] Ibidem, p. 47.
[83] Madach Imre, **Op. cit**., p. 175.

la această epocă, cuvântul de ordine al foarte tânărului creator; faţa „*pală de o bolnavă beţie*" şi buza „*învineţită de-al corupţiei muşcat*" se cuvin transgresate către „*fruntea îngerului-geniu, îngerului ideal*". Nevoia de ordine, de limpezime aticistă, dar şi de ridicare la o comprehensivitate totalizatoare, îl determină pe poet să se iluzioneze cu privire la compoziţia realului: „*Din demon făcui o sântă, dintr-un chicot, simfonie,/Din ochirile-ţi murdare ochiu-aurorei matinal*", sau „*Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie,/Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin!*". Aşa cum Rafael Sanzio a izbutit să corijeze imperfecţiunile de contur ale trupului uman, tot aşa nici Eminescu nu poate zăbovi pentru multă vreme în infinitele posibilităţi ale esteticii urâtului. La ceea ce iniţial se desluşea ca o aporie, el găseşte o rezolvare supra-raţională, prin apel nemijlocit la sentiment – este, în fond, modalitatea aleasă şi de Kant: „*Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sântă prin iubire,/Şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond*". Evitarea derutei ontologice se face la modul superficial, însă, ceea ce se anunţă definitoriu pentru viitoarea axiologie eminesciană, este sanctificarea emoţiei şi înălţarea bucuriilor venerice (precum în poemul antic **Pervigilium Veneris**) la demnităţi estetice, depăşit fiind hedonismul predominant la un post-clasic latin ca Anonymus: „Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!" („*Să iubească mâine cine n-a iubit,/Cine-a mai iubit să iubească mâine*")[84].

I.2. Demonismul estetic. Revolta metafizică

Certitudinea că foarte tânărul poet nu îmbrăţişează conceptul de *carpe diem* ne-o aduce poemul **Epigonii**, din acelaşi an, în care Eminescu alege perspectiva diacronică pentru a realiza antiteza trecut naiv, dar entuziast, prezent rafinat, însă sceptic. Reprezentanţii noii generaţii de artişti sunt cel mult esteţi şi arta lor nu poate depăşi un manierism blazat: „*Simţiri reci, harfe zdrobite,/Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic*". Idealului lor estetic îi lipseşte componenta metafizică – deci este un anti-ideal – şi nici nu concepe o generoasă implicare socială, în spiritul combativităţii paşoptiste: „*Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;/În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;/Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic*"[85]. Dispariţia lui *fides* are ca rezultat o demonizare a artei constând într-o hiper-raţionalizare, într-o uscăciune conceptuală incapabilă să mai apeleze trăirea lirică a individului neiniţiat. Este, într-un fel, mesajul artistic al lui Lucifer din acelaşi poem avându-l ca autor pe Madách Imre: „*Din lumea greacă-i ura asta. Iată,/Eu ce sunt fiul şcoalei noi/[…]/În romantism grotescul îl iubesc!*"[86]. Epigonul ar fi, aşadar, cel care, nesubordonându-se unei asemenea estetici emoţionaliste, eminamente romantică, contribuie la un regres al artei, întrucât produsele talentului său nu mai au relevanţă general-umană; unitatea poet-auditoriu este scindată: „*S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece;/Noi suntem iarăşi trecutul, fără inimi, trist şi rece;/Noi în noi n-avem nimic, totu-i calp, totu-i străin*!". Inversarea sensului de parcurgere a axei temporale echivalează cu desincronizarea dintre capodoperă şi momentul istoric aferent. Eminescu se împotriveşte exersării unei arte care riscă să elimine inspiraţia poetică pentru a păstra numai meşteşugul versificaţiei: „*Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri;/Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri*"[87]. Deficitul de inspiraţie provoacă un exces de luciditate, fenomen dăunător stării de reverie pe care trebuie să o atingă creatorul romantic: „*Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu viseză,/Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,/Privim reci la lumea asta – vă numim vizionari*". Or, vizionarismul este unica modalitate de transcendere a unei mecanici sociale aflată în acută crizăde sens: „*Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol;/Numesc sânt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează, Înpărţesc a lor gândire pe sisteme numeroase/Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol*". Omul s-a autoconstruit ca o *anti-physis*, acţionând împotriva ordinii firești a lucrurilor şi cultivând o artă ce confirmă convenţia socială; demersul

[84] în **Poeţi latini postclacici**, Text latin selectat şi traducere de Traian Diaconescu, Institutul European, Iaşi, 2000, p. 19;
[85] M. Eminescu**, Op. cit**., p. 29;
[86] Madach Imre, **Op. cit**., p. 162;
[87] M. Eminescu**, Op. cit**., p. 29;

artistic se înscrie şi el în clasofilia generală. Voinţa de sistem nu coincide cu nevoia de poezie; poezia logicã, de tip iluminist nu lasă loc decât unei singure concluzii: „*Toate-s praf…Lumea-i cum este…şi ca dânsa suntem noi*”[88]. Şi dacă Eminescu încă acordă un rol atât de important metodei discursive în edificarea poemului, o face doar pentru a evidenţia implicaţiile *demonismului estetic*; căci: „*A devenit romantic şi Satana,/Ori doctrinar. Câştig sunt amândouă”*[89] (Madach Imre, **Tragedia omului**).

Un *demonism voievodal* se înfiripă într-o poezie ca **Sus în curtea cea domnească**, unde apare figura domnitorului posedat, ameninţător. Demonul eminescian este departe de a se manifesta brutal; între trăsăturile sale moral-intelectuale se află şi cele caracteristice geniului. „Echivalenţa originară a termenilor *daimon–genius* – precizează Ioana Em. Petrescu – explică frecventa sinonimie *demon-geniu* din opera lui Eminescu”[90]. Tristeţea şi răceala sunt atributele acestui tip demonic: „*Astfel şade trist şi rece/La ospăţul luminat/Din domnescul lui palat,/Cu priviri crunte şi rece,/Cu-ochiul negru înfundat”*. Dintre atributele genialităţii romantice, vom depista la acest virtual portret al lui Alexandru Lăpuşneanu *paloarea*. Şi V. Hugo, în **La légende des siècles**, identifica personajul negativ prin forţa malefică a privirii şi prin tăcerea ameninţătoare: „*Démon par le regard et sphinx par le silence*”[91].

Anul 1871 coincide cu o adâncire a problematicii funerare şi transcendente a poeziei eminesciene. Sub o „*făclie de veghe pe umezi morminte*” se ţese „al vrăjilor caier”, încât întreaga privelişte este pusă sub semnul *preţiosului*: „*Argint e pe ape şi aur în aer”*.

Încercarea de justificare a extincţiei iubitei adoptă, iniţial, soluţia care va fi dezbătută *in extenso* în **Povestea magului călător în stele**: „*Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?”*; o stea edenică, de fapt o variantă superlativă a planetei unde predomină imperfecţiunea: „*Dar poate acolo să fie castele/Cu arcuri de aur zidite din stele,/Cu râuri de foc şi cu poduri de-argint,/Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cânt*”. Oniricul acesta de factură orfic-sacrosanctă, caracterizat de conjuncţia elementului ignic cu cel acvatic, sau chiar de substituţia lor, va fi abandonat în favoarea unui punct de vedere radical: „*O, moartea e-un chaos, o mare de stele,/Când viaţa-i o baltă de vise rebele;/O, moartea-i un secol cu sori înflorit,/Când viaţa-i un basmu pustiu şi urât*”. Perceperea supremaţiei morţii asupra vieţii declanşează o tulburare de perspectivă gnoseologică, generând haosul, degringolada gândirii sistematice: „*O! capu-mi pustiu cu furtune,/Gândirile-mi rele sugrum cele bune…/Când sorii se sting şi când stelele pică,/Îmi vine a crede că toate-s nimică*”. O viziune asemănătoare, dar mult mai plastic-alegorică, îl vizita şi pe Adam Mickiewicz: „*o scârnavă-ntindere-n haos plutind:/Acesta-i Pământul!/priveşte-l!Pe moartele-i ape se-arată/Un monstru plutind în găoacea-i blindată./El singur şi-i navă, cârmaci, marinar;/Gonind spre alţi monştri mărunţi*” (**Oda tinereţii**)[92].

Lipsa subiectului iubirii aruncă îndrăgostitul într-o criză morală cu puseuri de scepticism acut. Lumea întreagă suferă o pierdere de sens şi poetul are o primă viziune a cataclismului universal: „*Se poate ca bolta de sus să se spargă,/Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/Să văd cerul negru că lumile-şi cerne/Ca prăzi trecătoare a morţii eterne…*”. Pentru V. Hugo, acesta era: „*la vision colossale et lugubre*”[93].

Aşa cum iubirea poate conţine implicaţii demonice, la fel dispariţia iubirii are o influenţă nefastă asupra forţei de coeziune dintre elemente. Regăsim la Eminescu *philia* vechilor greci, liant cosmotic şi unic zăgaz în calea valurilor de timp. *Hipo-philia* produce, la nivel microcosmic, o răcire a spiritului, incitând demonismul latent prin potenţarea mefienţei în dauna *fides*-ului: „*A fi? Nebunie şi tristă şi goală;/Urechea te minte şi ochiul te-nşală;/Ce-un secol ne zice, ceilalţi o dezic./Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*”. Demonismul acesta de tip hamletic restaurează interogaţia metafizică şi

[88] Ibidem, p. 30;
[89] Madach Imre, **Op. cit**., p.159;
[90] Ioana Em. Petrescu, **Modele cosmologice şi viziune poetică**, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 81;
[91] V. Hugo, **Op. cit., L'aigle du casque**, (“ Demon după privire şi sfinx după tăcere ”, trad. n.), p. 286;
[92] Adam Mickiewicz, **Poezii**, traducere de Vlaicu Bîrna, M.R.Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p.12;
[93] V. Hugo, **Op. cit., Masferrer**, (“Pe poartă se gravă : «Interzisă intrarea lui Dumnezeu»”, trad. n.), p. 293;

pune în discuţie autenticitatea ierarhiei valorilor. În felul acesta, poetul reuşeşte performanţa de a proiecta frustrarea sentimentală în transcendent şi, apoi, de a reface situaţia iniţială. Negarea divinităţii decurge firesc din premisele minuţios formulate: „*De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,/Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu*”[94]. Revolta metafizicã nu mai poate fi indefinit amânatã. Aşa cum semnala Pompiliu Constantinescu, protagonistul eminescian „nu cunoaşte nici un pãcat, care este o frânã în scrutarea Existenţei”[95]. V. Hugo mersese şi mai departe cu contestarea divinităţii: „*Sur la porte on grava:* «*Défense à Dieu d'entrer*»”[96].

### I.3. Demonismul istoric. Căderea în *hybris* şi declanşarea apocalipsei. Acosmia malignă

Angelologia eminescianã este încã în formare la 1871 şi poate absorbi seminţele unui demonism ce se diseminează lent, dar ireversibil. Rezultã de aici o ambiguitate barocã a formelor şi substanţelor. Un **Înger de pazã** este perceput ternar: înger, femeie şi demon. O distincţie netã nu se poate efectua la aceastã epocã: „*Eşti demon, copilã, cã numai c-o zare/Din genele-ţi lunge, din ochiul tãu mare/Fãcuşi pe-al meu înger cu spaimã sã zboare*”. Asemenea Tamarei din **Demonul** lui Lermontov: „*Înger, pãrea de frumoasă,/Demon, de crudă şi rea*”[97].

O datã cu anul 1872, Eminescu începe sã-şi expunã „doctrina” mitico-filosoficã în poeme de respiraţie mai largã, bogate în descrieri fastuoase şi cu o figuraţie complexã. Acesta este cazul fragmentului **Egipetul**, pãtruns de suflul demonic al unei civilizaţii caracterizate, înspre final, de grandomanie şi impietate. Ca un simbol al impietãţii (*ασέβεια*) „*se ridic trufaşe/Şi eterne ca şi moartea piramidele-uriaşe,/Racle ce încap în ele epopeea unui scald*”. Predestinarea malefică, împotriva cãreia se revoltã Mureşanu, nu deţine aceeaşi importanţã aici, unde agentul disoluţiei este pervertirea sistemului tradiţional de valori: „*Se-nmulţesc semnele rele, se-mpuţin faptele bune*”. Aceasta este şi cauza pentru care „*piramidele din creştet aiurind şi jalnic sunã/Şi sãlbatec se plâng regii în giganticul mormânt*”.O profeţie neagrã pluteşte peste aceste versuri ce conturează concepţia eminescianã despre *demonismul istoric.* Viziunea romanticã, a surpãrii civilizaţiilor generatoare de *impietas*, este dinamizatã de convulsia cosmicã pe care o presupune apocalipsul eminescian; e de ajuns ca magul, „*paza rãzbunării*”, sã citeascã „*semnul întors*”: „*Şi-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/Astupând cu el oraşe, ca gigantice sicriuri/Unei ginţi ce fãrã viaţã-ngreuia pãmântul stors*”[98].

Obsesia trecerii timpului este evidentă şi într-un scurt poem precum **O, te-nseninã întuneric rece…**. Aici timpul devine un cadru material, o neagrã „speluncã umedã ca şi ebenul cel topit”, gaurã neagrã ce absoarbe şi anihilează constructele materiale şi spirituale. Funcţia sa destructivă este deosebit de activă dacă ţinem cont că „*vremea/Ce vremuieşte-adânc în tot ce e*” are capacitatea de a şterge memoria înfăptuirilor de seamă din „*mintea secolilor lungi, greoi*”. Dacă demiurgul universului poetic eminescian se dovedeşte doar un mandatar al unei forţe obscure, timpul este reprezentat adesea ca o zeitate formidabilă, funcţionând ca o frontieră opresivă, o „cenzură transcendentă” în calea celor care vor să acceadă la cunoaşterea absolută. Încununarea creaţiei este forţată să rămână ceea ce V. Hugo numea: „*L'homme, ignorant auguste*”[99]. Acest „brevet la nemurire” nu poate fi acordat din cauza agentului demonic care este Timpul, şuvoi ce târăşte totul înspre „*oraşul/Uitării, îngropat de vecinicie*”[100]. Un heraclitism *ad absurdum*, răsfrângere metafizică – şi plastică, totodată – a conceptului de *panta rhei* ce atribuie morţii o semnificaţie iterativă şi o privează de implicaţiile numenale. Lumea devine un mecanism, un *perpetuum mobile* ce

[94] M. Eminescu, **Op. cit**., pp. 30-33;
[95] Pompiliu Constantinescu, **O catedrã Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 233;
[96] V. Hugo, **Op. cit., La conscience,** p. 232;
[97] Mihail Iurevici Lermontov, **Poezii**, **Tamara**, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 81;
[98] M. Eminescu, **Op. cit**., pp. 35-37;
[99] V. Hugo, **Op. cit., Ò Charles!**, p. 385;
[100] M. Eminescu, **Op. cit**, pp. 246-247;

înveseleşte clipele de *loisir* ale unui zeu demonic. Fiinţarea însăşi nu este decât: „*La masque de l'enfer sur la face de Dieu*"[101].

Verticalizarea supremă a criticii cosmologice înfăptuite de Eminescu se produce în poemul **Demonism**, expresie a lapidarităţii şi eficienţei imaginativ-descriptive la care se înălţase talentul poetului. Tonul apodictic, glacial şi dispreţuitor vădeşte accentuarea nemulţumirii cu privire la orânduirea existenţelor într-un univers dizarmonic. Imaginea unei acosmii maligne este conturată cu precizie, doar din câteva trăsături de penel: „*O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie/Bătute-n ea şi soarele-i fereastra/La temniţa vieţii".* Tabloul *lumii-coşciug* sau al *lumii-temniţă* este scos în evidenţă tocmai de surprinderea unor instantanee paradisiace, în care „*îngeri dulci/În haine de argint, frunţi ca ninsoarea,/Cu ochi albaştri" lucesc „întunecat în lumea cea solară*". O lucire stridentă, aşadar, ca lucirea „*sălbatecă*" a coroanei „*colţuroase*" a unui Dumnezeu care se impune prin forţă. Sunt îngerii demonici ai lui Arthur Rimbaud: „*des anges de flamme et de glace"*[102]. Un sadism „angelic" răzbate din versurile care descriu luna ca pe o fereastră a raclei deasupra căreia cântă corurile îngereşti. Orfismul incipient este obstrucţionat însă de o sacadare a euritmiei în urma căreia pe pământ mai ajung doar „ţăndări duioase/Din cântecul frumos*".* Ironia face loc sarcasmului când este descrisă drama titanului mineralizat sau caracterul patibular al rasei care îi devastează corpul: „*Ici în sicriu, sub cel capac albastru/Şi ţintuit şi ferecat cu stele,/Noi viermuim în mase în cadavrul/Cel negru de vechime şi uscat*", pământenii nefiind altceva decât „*fiinţi ciudate,/Greţoase în deşertăciunea lor"*[103]. Contextul poetic este invadat progresiv de ceea ce V. Hugo, în **L'expiation** (1852), numea: „*le noir sarcasme et l'ironie ardente"*[104].

Transformarea elementelor care, de regulă, contribuie la realizarea unei atmosfere inocente, *sublime*: stelele, razele, îngerii, cântecul, în simboluri ale tiraniei, ale macabrului, conturează cu sporită pregnanţă antropofobia eminesciană. Omul este o simplă victimă a dorinţelor sale inferioare şi de aceea: „*Viaţa noastră e o ironie,/Minciuna-i rădăcina ei*". Dar însăşi umanitatea decăzută nu este decât o copie a unei divinităţi uzurpatoare, o anti-creaţie destinată pângăririi universului confiscat: „*Făcuţi suntem/După asemănarea-acelui mare/Puternic egoist, […]/În van voim a reintra-n natură,/În van voim a scutura din suflet/Dorinţa de mărire şi putere,/Dorinţa de a fi ca el în lume:/Unici*"[105]. Este locul unde se rostesc acele '*Proverbs of Hell*'[106] („Proverbe al iadului", trad. n.), divulgate de William Blake, şi unde se ţes:'*the intricate mazes of Providence*'[107] („*căile încurcate ale Providenţei*", trad. n.). Fapt este că budismul eminescian devine manifest când are ocazia de a combate dorinţa egoistă, motor propulsator al seriei de evenimente care compun istoria.

Dacă poetul reuşeşte o resemantizare a termenilor-cheie din vocabularul liric comun secolului al XVIII-lea şi primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, el rămâne tributar raţionalismului deceniilor anterioare în eşafodarea discursivă a concluziilor privind cosmologia, antropologia şi filosofia istorică. Tehnica va fi cea caracteristică iluminismului, minus optimismul spre care tinde setul de raţionamente însăilat în textura poeziei. De aici şi un *melanj* de pesimism istoric – romanticul *mal de siècle* ori *weltschmerz* – cu moduri silogistice specifice unui veac încrezător în progres moral şi civilizatoric. Poemul primeşte accente de *moralité*, totul însă văzut la scara imensă a istoriei. Ca şi în **Andrei Mureşanu**, este reluată ideea demoniei istorice, a deficitului de temei pe care se înalţă societatea umană. Anti-prometeismul eminescian nu are ca punct de plecare mitul rousseauist al bunului sălbatic (*le bon sauvage*), ci ideea că o hiper-cultivare a voinţei de *a fi* şi de *a avea* nu este altceva decât o adâncire a „*ştiinţei morţii*". „*Crunta ironie*" rezidă în agonizarea spasmodică a „*viermilor cruzi*" ce nu înţeleg condiţia lor existenţială fatidic-limitată, de instrumente de tortură şi batjocorire a titanului înfrânt de Ormuz. Versul final, sentenţios-ironic: „*Pământ rebel,*

[101] V. Hugo, **Op. cit., Masferrer**, p. 296;
[102] Arthur Rimbaud, **Illuminations**, **Matinée d'ivresse**, New Directions Publishing, New York, 1957, p. 42;
[103] M. Eminescu, **Op. cit**, pp. 247-248;
[104] V. Hugo, **Op. cit.,** p. 184;
[105] M. Eminescu, **Op. cit**, p. 249;
[106] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, p.41;
[107] Ibidem**, Milton**, p. 79;

*iatã copiii tãi!*"[108], este expresia dezamãgirii poetului în faţa metamorfozei mutilante a eroului. O dezmãgire conţinutã şi o revoltã dezamorsatã de tonul expozitiv, cvasi-neutru. „În **Demonism**,- observã Ioana Em. Petrescu – metafora ia înfãţişarea definiţiei, într-un fel de citire depoetizatã a universului, care se constituie de fapt (prin chiar aceastã transformare aparentã a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coşmar <<rece>>, cu aparenţe raţionale, a lumii"[109]. Cain al lui Byron acuza despoţismul celest utilizând argumente asemănătoare: „*dând viaţă celor/Meniţi doar suferinţelor şi morţii,/Socot că-nseamnă să împrăştii moarte/Şi să-nmulţeşti omorul*"[110].

## I.4. Ambiguitatea funciară a protagoniştilor lirici. Iubirea demonică

Şi pe parcursul anului 1873 persistã dualitatea angelic-demonic, fãrã ca poetul sã producã o separaţie netã. De exemplu, decorul poeziei **Înger şi demon** este o bisericã ce aduce ca aspect cu o peşterã, în care „*în de raze roşii frângeri,/Palidã şi mohorâtã Maica Domnului se vede*". Ambianţa sepulcralã este potenţatã de fãclia care varsã „*lucii picãturi de smoalã*" şi de „*cununi de flori uscate*" ce „*fâşâiesc amirosind*"[111]. Antiteza, procedeul romantic prin excelenţã, predominã între figurile de stil: „*Ea un înger ce se roagã – El un demon ce viseazã;/Ea o inimã de aur – El un suflet apostat*". Demonul este o prezenţã manifestã, însã nu lipsitã de echivoc, fiind perceput un ca un Crist straniu: „*Cufundat în întuneric, lîng-o cruce mãrmuritã,/Într-o umbrã neagrã, deasã, ca un demon El veghează,/Coatele pe braţul crucii le destinde şi le-aşazã,/Ochii cufundaţi în capu-i, fruntea tristã şi-ncreţitã*". Deşi sunt favorizate elementele de esteticã romanticã, înţelegerea fenomenului demonic este mai curând barocã; demonul este atras de mirajul titanismului: „*El rãscoalã în popoare a distrugerii scânteie/Şi în inimi pustiite samãnã gândiri rebele*". Aşa cum femeia este perceputã cu funcţionalitatea ei trinitarã: „*înger, rege şi femeie*", aşa şi noţiunile de titan, demon şi geniu sunt inseparabile la Eminescu, singura notã distinctivã fiind preeminenţa sporadicã a uneia dintre ele. Lipsa de fermitate o explicã chiar Hölderlin, prin surprinderea caracterului hazardat al existenţei umane: „*Ci nouă nu ne e lăsată/Nicăieri alinarea,/Se petrec şi se surpă/Chinuiţi muritorii,/Orbeşte-azvârliţi/Dintr-o oră în alta/Ca apa din cremeni/În cremeni căzând,/Mereu în abisu-îndoielii*"[112].

La fel ca în cazul Tamarei, eroina din **Demonul** lermontovian, şi pentru prinţesa eminescianã demonul este o prezenţã catafaticã, o entitate perfect discernabilã: „*Clar şi încet /Se ivea faţa de demon fecioreştilor ei vise*". De asemenea, demonul nu este un abulic (în genul lui Adolphe al lui Benjamin Constant), ci dă dovadă de o implicare socială mai pregnantă decât a byronianului conte Lara: „*El prezentul îl rãscoalã cu-a gândirilor lui faimã/Contra tot ce grãmãdirã veacuri lungi şi frunţi mãreţe"* sau agitã „*poporul cu idei reci, îndrãzneţe*"[113]. Agitatorul politic cumulează caracteristici ale geniului, modificate însă prin însoţirea lor cu adjective ale damnării: „*negru*", „*rece*". Iatã de ce *etosul* demonic îşi gãseşte corespondenţã organicã în *toposul frunţii* puternice: „*fruntea-i asprã-adâncã, încreţitã,/Pãrea ca o noapte neagrã de furtune-acoperitã*". Demonul-titan-geniu se ridicã, aşadar, „*contra lumei,/Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrãcate/Cu-a lui Dumnezeu numire"*, combătând fetişizarea unor concepte care de fapt pervertesc ierarhia valorilor. Demersul său este unul nietzscheian, în sensul cã gândurile „rebele contra cerului deschis" tind să desfiinţeze o paradigmă axiologicã (falsă) şi să reinstituie autenticitatea principiilor morale. Şi **Corsarul** lui Byron, Conrad, îşi asumase postura demonică din aceleaşi motive: „*Cu oamenii certat şi Cel-divin./Viteaza-i fire, şi-al lui drept cuvânt/L-au învrăjbit. Lipsit de crezământ,/Prea mândru să se plece*"[114].

De bunã seamã cã Eminescu încearcã să gãsească o forţă cu acţiune lenitivă asupra agitaţiei interioare a titanului sau demonului, după caz. De aceea el închipuie un set de eroi lirici

[108] Ibidem, pp. 250-251;
[109] Ioana Em. Petrescu, **op. cit**., p. 87;
[110] Byron, **op. cit., Cain**, p. 305
[111] M. Eminescu**, op. cit**., pp. 40-41;
[112] în **Antologia poeziei romantice germane, Cântecul de ursită al lui Hyperion,** trad. de Al. Philippide, p. 21;
[113] M. Eminescu,**Poezii**, pp. 41-43;
[114] Byron, **Op. cit**., p. 54;

bipolari. În special demonul va cunoaşte ambele variante, atât cea masculinã, cât şi cea femininã. Femeia este cea care acoperã atât zona marcatã pozitiv, dar şi pe cea cu semn negativ, ea fiind înger şi demon deopotrivã, beneficiind de un tratament în consecinţã. Ea este înrudită cu „*femeia-spectru*" ('*the Spectre-Woman*'[115]) a lui Samuel Coleridge. În **Ghazel**, Eminescu anticipã virilitatea agresivã a lui Macedonski, exercitatã asupra iubitei vãzute ca „*al amorului duios, demonicã prãsilã*"; dorinţa este tiranicã şi intempestivã: „*Sã devastez frumseţea ta cea dulce, fãr'de milã*". Atracţia femininã este irepresibilã şi sentimentul provocat de ea se transformã în patimã demoniacã: „*Demonic-dulce, amoros, spasmodicã, febrilã*", consumatoare de fiinţã: „*Parc-am trecut noi amândoi în noaptea nefiinţei,/Ne-am zugrumat în sãrutãri, ne-am omorât, copilã*!"[116].

Din aceeaşi categorie, a *iubirii demoniace*, face parte şi **Ah, mierea buzei tale**, o mãrturie a intensitãţii emoţionale ardente, exprimatã, în lipsa prezenţei fizice a fãpturii râvnite, la modul conjunctiv: „*Sã-ţi beau tot sufletul din gura ta,/Sã-ţi sorb lumina pân'ce-or fi de gheaţã/Frumoşii-ţi ochi – sã-ţi devastez aşa/Tot ce tu ai frumos…O, mã învaţã/Sã te ucid cu respirarea mea!*". Sufletul feminin continuã sã se hrãneascã din ambiguitatea sa funciarã („*unde eşti, demonico, curato*"), transferând sufletului masculin o stare de angoasã; farmecul iubitei este atât de seducãtor, dar şi atât de imprevizibil, încât îndrãgostitul doreşte obţinerea unui *statu quo* prin îngheţarea curgerii temporale: „*Vremea-n loc sã steie,/Sã stingã universu-ntreg în noi"*. Dorinţa finalã vizeazã, în consecinţã, extincţia cuplului simultan cu cea cosmicã, ca unicã modalitate de conservare (iluzorie) a beatitudinii de moment; aşa se explicã versul cu valoare concluzivã: „*Ce bine e sã dormi adânc în raclã*"[117].

O poezie precum **Care-i amorul meu în astã lume**, aflatã în galaxia de creaţii lirice care împrejmuieşte marile poeme **Povestea magului**… şi **Luceafãrul**, atestã primatul vocaţiei sentimentale (în defavoarea celei militare, politice sau religioase), dar şi imposibilitatea realizãrii ei. Mitosul inimii stã sub semnul neîmplinirii („*Dormi dusã, inima mea arsã*"[118]) şi, din nou, al funebrului. Apare acum şi motivul amorului mort, acoperit pe vecie de braţele crucii, cãci nedesãvârşirea lumii este incompatibilã cu fericirea. Constatare pe care o vom gãsi şi la Hölderlin: „*Şi pământul e rece, şi pasărea nopţii zboarã şuierând/Neprielnic prin faţa ochilor tãi*"[119].

### I.5. Arta demonică versus deziderateul reprezentării estetice abstracte şi puritane

Vãlul demonic se va aşterne apoi asupra simbolurilor şi figurilor reprezentative ale creştinismului. Un poem cu titulaturã ortodox-doctrinarã cum este **Dumnezeu şi om**, cuprinde într-însul o icoanã cu desen primitiv, de sugestie medieval-punitivã: „*faţa micã şi urâtã,/Tu, Christoase,-o ieroglifã stai cu fruntea amãrâtã,/Tu, Mario, stai tãcutã, ţeapãnã cu ochii reci!*"[120]. Şi totuşi, ca de fiecare datã la Eminescu, „*gravura grosolanã*" exprimã mult mai în profunzime adevãrul de credinţã creştinã decât noua modalitate plasticã, glorioasã dar prozaicã şi golitã de misticism: „*Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul sãu,/Darã inima-i deşartã mâna-i finã n-o urmeazã…/De a veacului suflare a lui inimã e treazã/Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om – nu Dumnezeu*"[121]. Se anunţã în aceste versuri viitoarea discuţie asupra profilului moral al artei din **Împărat şi proletar**. În acelaşi timp, ceea ce se prevedea ca element de doctrinã în titlu – dubla naturã, umanã şi divinã, a lui Iisus Hristos – se dezvãluie, în final, a fi o antitezã între viziunea religioasã strãveche, umilã dar plinã de har, şi noua concepţie artisticã în care Mântuitorul este înfãţişat ca Pantocrator, lipsit însã de forţã spiritualã. Dar conflictul dintre inspiraţie şi manierã fusese studiat încã în **Epigonii**, aici Eminescu pronunţându-se cu privire la creaţia religioasã.

---

[115] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, The Ancient Mariner,** p. 264;
[116] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 345-346;
[117] Ibidem, pp. 343-343;
[118] Ibidem, pp. 347-348;
[119] în **Antologia poeziei romantice germane, Scurtimea**, trad. de Al. Philippide, p. 18;
[120] M. Eminescu, **Poezii**, p. 348;
[121] Ibidem, p. 350;

Consideraţiile în legãturã cu *arta demonicã* sunt reluate în anul urmãtor, 1874, în **Împărat şi proletar**. Punctul de plecare al acestei noi dezbateri cu caracter estetic este injustiţia socialã pe care o îndurã „copii sãraci şi sceptici ai plebei proletare"[122]. În viziunea proletarului-orator legea, morala şi religia nu sunt decât instrumente de reprimare a maselor. Revine, exacerbatã, obsesia molestãrii, invertirii Adevãrului de-a lungul unei istorii confiscate de omul-demon. Nu diferitã este şi situaţia artei, obligatã sã satisfacã voluptãţile cele mai rafinate şi sã desfiinţeze virtutea. Soluţia propusã este una radicalã: „*Sfãrmaţi statuia goalã a Venerei antice,/Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori;/Ele stârnesc în suflet ideea neferice/A perfecţiei umane şi ele fac sã pice/În ghearele uzurei copile din popor*!". Se cuvine ca produsele artei sã apeleze la raţiune şi sensibilitate, iar nu sã stârneascã patimile omeneşti, scop în care ele trebuie sã fie simple, despovãrate de excesul decorativ: „*Sfãrmaţi tot ce aţâţã inima lor bolnavã,/Sfãrmaţi palate, temple, ce crimele ascund,/Zvârliţi statui de tirani în foc, sã curgã lavã,/[…]//Sfãrmaţi tot ce aratã mândrie şi avere,/O! dezbrãcaţi viaţa de haina-i de granit,/De purpurã, de aur, de lacrimi, de urât -/Sã fie un vis numai, sã fie o pãrere,/Ce fãr de patimi trece în timpul nesfârşit*". Astfel, o artã anti-demonicã s-ar putea obţine printr-o epurare stilisticã pe criterii morale, efectul fiind o esteticã puritanã şi abstractã: „*Zidiţi din dãrmãture gigantici piramide/Ca un memento mori pe al istoriei plan;/Aceastã este arta ce sufletu-ţi deschide/Naintea veciniciei, nu corpul gol ce râde/Cu mutra de vândutã, cu ochi vil şi viclean*"[123].

Condamnarea frumuseţii redundante este în strânsã conexiune cu concepţia pesimistã dupã care istoria înseamnã evoluţia rãului, perfecţionarea lui: „*principiul rãu,/Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu*"[124]. Un agent al acestei istorii este şi Cezarul, geniu prin capacitatea sa de a descoperi semnificaţiile profunde ale relaţiilor sociale („*Cezarul trece palid, în gânduri adâncit*"), demon prin luciditatea cu care acceptã sã dirijeze manipularea popoarelor: „*el vârful mândru al celor ce apasã*". Episodul Comunei din Paris descrie o încercare de a suspenda cursul infernal al istoriei cu preţul auto-distrugerii umanitãţii: „*Evul e un cadavru – Paris al lui mormânt*". Lumina selenarã care cade peste ţãrmul oceanic unde meditează Cezarul înfrânt, dimpreunã cu scheletele de lemn ale corãbiilor învechite, conturează un peisaj demonizat: „*Apare luna mare câmpiilor azure,/Împlându-le cu ochiul ei mândru, triumfal*", accentuând inutilitatea detronării împăratului-filosof. Cezarul se află în faţa Selenei („*Şi-n roatã de foc galben stã faţa- ca un semn*") şi a Thalassei („*Pe maluri zdrumicate de aiurirea mãrii*") când are viziunea regelui redus la rolul unui bufon-înţelept: „*Cununa cea de paie îi atârna uscatã -/Moşneagul rege Lear*". Apariţia personajului shakespearian depune mărturie pentru absurditatea efortului umanitãţii sub conducerea Cezarului luminat de o conştiinţă filosoficã, în vederea transpunerii ideii de bine la nivelul realului pragmatic („*Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van*"). Demonismul funciar speţei umane are ca sursă un deficit de autocunoaştere şi de simţ metafizic, ceea ce conduce la exacerbarea dorinţelor minore şi persistenţa în neesenţial: „*Al lumii-ntregul sâmbur, dorinţa-i şi mărirea*". Hölderlin, în **Omul**, împărtăşea aceeaşi opinie: „*Mai binele ar vrea el, sălbaticul*" [125]. Fiecare individ nu este, apoi, decât o reprezentare spaţio-temporală a unui arhetip, a lui Archaaeus, care ascunde patimi tiranice: „*În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină,/Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om*"[126]. Într-o lume în care totul funcţionează ca *pars pro toto*, nici strãduinţa cunoaşterii de sine (*Γνωθι σεαυτὸν)* nu poate aduce eliberarea de sub fatalitatea unei predestinări ignobile. De aici şi senzaţia de neputinţă, de mecanică obositoare, datã de înlănţuirea evenimentelor de pe scena istoriei. Nefiinţa şi obtuzitatea transcendentă, cauzată de cunoaşterea incompletă, aruncă universul într-un regim al oniricului morbid: „*Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi*"[127] (**Glossă**).

Solicitarea unei arte de o expresivitate abstractă, va fi încălcată de Eminescu în chiar acelaşi an. De regulă, când poetul tratează despre neconcordanţa dintre aparenţă şi esenţă în cazul

[122] Ibidem, p. 46;
[123] Ibidem, p. 49;
[124] Ibidem, p. 51;
[125] în **Antologia poeziei romantice germane,** trad. de Şt. A. Doinaş şi I. Negoiţescu, p. 27;
[126] M. Eminescu, **Op. cit**, pp. 52-53;
[127] Ibidem, p. 53;

femeii, el se slujeşte de mijloace descriptive sofisticate, în cel mai bun stil rococo. Un poem intitulat **Pustnicul** surprinde prin atmosfera cristalină, cu sclipiri policrome, înrudită cu cea din **Mortua est**, **Povestea magului…**, **Miradoniz**, **Memento mori**: „*Argint e-n sală şi de raze nins/E aerul pătruns de mari oglinzi*”[128]. Cadrul potrivit unui sobor heruvimic adăposteşte, însă, femeia-demon: „*În corp de înger, sufletul diform”*[129]. Atitudinea autorului faţă de acest monstru cu chip de zână se doreşte sarcastică, apropiată ironiei byroniene: „*Un înger, da! aripa doar se cade/Pe ai ei umeri albi ca neaua, goi,/Spre-a fi un îngeraş precum se cade./Şi-apoi ce bine-i ca s-o credeţi voi!/Cine-ar ghici vodată cum că şade/Un demon crud în suflet de noroi*?”[130]. Materialitatea grosieră nu mai reuşeşte să recupereze profilul diafan din **Veneră şi Madonă** sau din **Înger şi demon**. Kierkegaardian vorbind, s-a făcut trecerea de la filosofia lui *şi-şi*, a conjuncţiei, la cea a lui *sau-sau*, a disjuncţiei; aceasta întrucât priveşte modurile iubirii, deoarece Eminescu aplică, încă, metoda deschisă a comparaţiei, atunci când dezbaterea lirică se referă la modurile cunoaşterii şi la cele ale creaţiei.

### *I.6. Religiozitatea de substanţă maniheistă. Influenţa nefastă a Selenei*

**Preot şi filosof** nu are la bază o strategie antitetică. Dacă artistul-filosof nu-şi poate nutri idealismul cu iubire, urmează cu necesitate că el va deveni un pustnic ce se leapădă de „*neamul cel nedemn/Al oamenilor zilei*”. Gestul este novalisian: „*Eu mă întorn/Spre sfânta, nerostita,/Tainica noapte./Lumea zace departe/Ca scufundată într-un rău adânc./Ce singur şi pustiu e locul ei!*”[131]. Se încearcă o fugă de „*Demonul lumii-aceştei”* şi de „*comedia-i bizară*”[132]; o recluziune cu semnificaţie defensivă care este comună atât lui *homo religiosus* cât şi lui *homo philosophicus*. Ambele categorii umane împărtăşesc concepţia despre relativitatea adevărului mundan şi, în consecinţă, despre conflictul originar dintre rău şi bine: „*Şi noi simţim că suntem copiii nimicniciei,/Nefericiri zvârlite în brazdele veciei*…”. Anti-eudaimonismul şi maniheismul subînţeles exclud, totuşi, adeziunea filosofului la un creştinism ortodox: „*Şi noi avem o lege – deşi nu Dumnezeu -/Simţim că Universu-l purtăm şi prea ni-i greu*”[133]. Poetul ideilor resimte prea greu păcatul lui Cain, fără să devină un revoltat incurabil şi orgolios, aşa cum se întâmplă la marii romantici europeni. Sufletul său este eminamente religios, fără a fi subordonat unui cult instituţionalizat: „*Noi suntem de cei cu-auzul fin/Şi pricepurăm şoapta misterului divin*”[134]. Postura rămâne ambiguă, ca la un romantic german din a doua generaţie, cum este Clemens Brentano: „*Doamne, ceru-ţi mă-nşfacă de creştet,/Iar pământul mă smulge spre iad*”[135].

Fragmentul de substanţă hamletiană intitulat **Confesiune** şi extras din complexul de variante la poemul dramatic **Andrei Mureşanu**, dezvoltă tocmai motivul „*sământei Cain*”, aducând argumente suplimentare la distanţarea de adoraţia religioasă canonică. Viaţa este un exil înjositor din lumea spiritului, o încarcerare fără consecinţe purificatoare în temniţa spaţiului şi timpului: „*V-am semănat în spaţiu pe voi sământa Cain,/Să curăţ am vrut sânu-mi de tot ce-i crud, spurcat/Şi pentru voi anume creai al vieţii iad*”. Simţurile omului sunt, de asemenea, pervertite, ele neslujind la altceva decât la dezintegrarea sa sufletească: „*În sâmburii durerii eu pus-am fericire,/În vicii am pus miere şi în păcat zâmbire*”. Duşmanul cel mai important rămâne însă timpul, o acumulare de fapte demonice servind ca testimoniu împotriva redempţiunii. De aceea şi Hölderlin apostrofa zeitatea potrivnică omului: „*Prea mult ai stat deasupra frunţii mele/În norul tău întunecat, o zeu al timpului*!”[136]. Şansa omului este să se recreeze „în clipa suspendată”, în durata individuală ce-l

[128] Ibidem, p. 357;
[129] Ibidem, p. 358;
[130] Ibidem, p. 359;
[131] în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, trad. de Al Philippide, p. 47;
[132] M. Eminescu, **op. cit**, p. 366;
[133] Ibidem, p. 366;
[134] Ibidem, p. 367;
[135] în **Antologia poeziei romantice germane, Ecouri ale muzicii lui Beethoven,** trad. de Dan Constantinescu, p. 128**;**
[136] Ibidem, **Spiritul timpului**, trad. de Al. Philippide, p. 30;

poate smulge din şuvoiul enorm al timpului fizic, sortit a se săvârşi în *escaton*: „*Eterna pace-ntinde imperiul ei mut/Şi soarele pe ceruri se-nchide ca o rană/Ce arde-n universul bolnav de viaţă vană*”[137]. Veriga cea mai puternică a *lanţului* temporal pare a fi, după Novalis, *înlănţuirea* zi-întuneric: „*Şi dintr-o dată s-au rupt lanţurile luminii./Splendoarea pământească s-a năruit departe*”[138].

Motivul lunii ameninţătoare, întâlnit în **Împărat şi proletar**, este reluat, dezvoltat şi potenţat ca semnificaţie în **Luna iese dintre codri**. Selene este înţeleasă acum ca o planetă miraculoasă, capabilă să modifice magic trăsăturile peisajului silvan. Magia lunară poartă, însă, o amprentă demonică, întrucât transferă cadrului natural un ecleraj funerar: „*Şi [ -s ] cu neguri îmbrăcate/Lac, dumbravă şi pădure*”. Totodată, luna, astru invocat în practicile vrăjitoreşti, proiectează un mesaj misterios pe trupul cufundat în întuneric al Geei: „*Luna iese dintre codri./Noaptea toată stă s-o vadă./Zugrăveşte umbre negre/Pe linţolii de zăpadă.//Şi mereu ea le lungeşte/Şi suind în cer le mută,/Parcă faţa-i cuvioasă/E cu ceară învăscută*”[139]. Astrul aduce acum mai degrabă cu „Luna încornorată” (‘*the hornéd Moon*’[140]) a lui Samuel Coleridge, corespondent nocturn al „Soarelui însângerat” (‘*the bloody Sun*’[141]). Se poate vorbi, aşadar, de o influenţă dihotomică a lunii, corp ceresc cu suflet capricios, imprevizibil şi mistificator – în interpretare pitagoreic-platonică; o infuzie cu sensibilitate romantică dar şi o răstălmăcire neliniştitoare a aşezării nepretenţioase şi prozaice a coordonatelor naturale.

Chiar şi o poezie de factură arcadiană, cum este **Crăiasa din poveşti**, conţine imaginea lunii ca zeitate ezoterică, încifratoare a cadrului diurn bucolic: „*Neguri albe, strălucite/Naşte luna argintie,/Ea le scoate peste ape,/Le întinde pe câmpie*”[142].

1875 nu este un an reprezentativ pentru demonismul eminescian ci, mai degrabă, un moment de respiro şi de reconsiderare a temelor şi motivelor abordate până acum. De reţinut este demonismul seducţiei masculine din **Făt-Frumos din tei**, unde apare, pentru prima dată, acel „*dor fără de nume*”. Tânărul seducător se slujeşte de o magie orfică şi odoriferă care exercită un farmec irezistibil asupra Blancăi: „*Vede-un tânăr ce alături/Pe-un cal negru stă călare.//Cu ochi mari la ea se uită/Plini de vis, duioşi plutind,/Flori de tei în păru-i negru/Şi la şold un corn de-argint.//Şi-ncepu încet să sune/Fermecat şi dureros*”. Îndrăgostirea se produce într-un punct cu valenţe speciale, un *omphalos*: *„în mijloc de codru”*, acolo unde, zămislitori de vrajă, se află „*teiul nalt şi vechi” lângă „izvorul cel de vrajă” care „sună dulce în urechi*”[143]. Zeul pădurean ce încalecă un cal murg grăieşte „cu grai de jele”, şi o hipnotizează pe Blanca: „Ea-l privea cu suflet dus”. Codrul însuşi, ca totalitate omogenizatoare a elementelor disparate de cadru natural, sporeşte forţa de propagare a vrăjii: „*Numai murmurul cel dulce/Din izvorul fermecat/Asurzeşte melancolic/A lor suflet îmbătat*”, textul magic fiind înscris de razele atotstrăbătătoare ale lunii: „*Lun-atunci din codri iese,/Noaptea toată stă s-o vadă,/Zugrăveşte umbre negre/ Pe câmp alb ca de zăpadă.//Şi mereu ea le lungeşte,/Şi urcând pe cer le mută*”[144]. Acum apare şi sintagma „*viaţă pierdută*”, prin care se indică influenţa demonică a dragostei şi sortilegiul exercitat de o natură orfică asupra sufletului poetic şi visător. Motiv comun, de altfel, întregului romantism – de exemplu la August von Platen Hallermünde: „*Cine-a privit frumuseţea-n faţă/Pradă timpurie s-a dat morţii*”[145].

1876 este anul în care latura demonică a lirismului eminescian atinge maxima anvergură. Poeziile din această perioadă sunt îmbibate cu un eros chinuitor şi sunt dominate de imaginea unei Venere demonice, la fel de fatală ca „Demonica Sibyllă” a lui Clemens Brentano. Excepţie de la acest mod liric face poemul **Melancolie**, în care predomină simboluri ale ruinei şi morţii, totul expus în împrejurări nocturne şi sepulcrale. Făcliile, mormintele, luna ca regină moartă,

---

[137] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 590-591;
[138] Novalis, în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte III,** trad de Al. Philippide, p. 56;
[139] Ibidem, p. 597;
[140] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age. The Ancient Mariner**, p. 265;
[141] Ibidem, p. 260;
[142] M. Eminescu, **op. cit,** p. 58;
[143] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 54- 55;
[144] Ibidem, pp. 56-57;
[145] în **Antologia poeziei romantice germane, Tristan,** trad. de Şt. Aug. Doinaş, p. 283;

biserica devastată şi ţipătul de cucuvaie se constituie într-un concert de imagini tenebroase şi modifică structural sursele inspiraţiei eminesciene: „*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/Prin care trece albă regina nopţii moartă*". Cerul însuşi devine o capelă funerară („*mormânt albastru*") ce adăposteşte cadavrul astral; pământul, la rându-i, este un tărâm macabru, îndoliat şi spectral: „*Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă*", sau: „*Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var/Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar*"[146]. Atmosfera funerară aminteşte de cea din **Crăiasa Mab** (1812): „*Ce minunată-i Moartea/Şi fratele ei, Somnul!/Ea – palidă ca luna,/Cu buze vineţii;/El – purpuriu ca zorii/Tronând pe valul mării -/deasupra lumii arde./Ce straşnică pereche!*"[147]. Doliul argintiu, reflex al luminii emise de regina devitalizată, învăluie un peisaj terifiant la modul convenţional: „*Şi ţintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,/O cucuvaie sură pe una se aşează*". Influenţa lui Bolintineanu în crearea efectelor macabre este evidentă: „*Clopotniţa trosneşte, în stâlpi izbeşte toaca,/Şi străveziul demon prin aer când să treacă,/Atinge-ncet arama cu zimţii-aripei sale/De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale".*

### I.7. Demonizarea sinelui artistic. Narcisismul feminin şi Zburătorul romantic.

Corespondent al peisajului demonic la nivel metafizic este biserica ruinată care: „*Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână,/Şi prin ferestre sparte, prin uşi ţiuie vântul*". Din fosta efervescenţă religioasă „abia conture triste şi umbre au mai rămas". Regresia spiritului până la stări infime de existenţă, confirmă derizoriul cosmic: „*Drept preot toarce-un greier un gând fin şi obscur,/Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur*". De fapt, reprezentarea bisericii dărăpănate este o metaforă pentru sufletul înstrăinat al poetului, tema fiind legată de pierderea inocenţei şi naivităţii, combătută în **Epigonii**: „*În van mai caut lumea-mi în obositul creier,/Căci răguşit, tomnatic, vrăjeşte trist un greier;/Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu,/Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu*"[148]. Criza aceasta a ego-ului, însă, cuprinde într-însa micro şi macrocosmosul; demonizarea progresivă a sinelui artistic are ca rezultat o alienare ireversibilă, o ştergere a memoriei istoriei personale: „*Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost./Cine-i acela ce-mi spune povestea pe de rost/De-mi ţin la el urechea – şi râd de câte-ascult/Ca de dureri străine?…Parc-am murit de mult*". Este, totodată, o primă anticipare a dezastrului personal pe care îl va suferi poetul. Odată cu integritatea conştiinţei sale se disipează şi ceea ce Ioana Em. Petrescu numeşte *modelul pitagoric-platonic al lumilor*; din somptuosul iconostas al unui suflet în care se oficia liturghia pentru preamărirea perfecţiunii „*abia conture triste şi umbre-au mai rămas*"[149]. Pas cu pas se instalează anarhia despre care avertiza Shelley: „*Iar Anarhia, la sfîrşit,/Pe-un şarg de sânge năclăit,/Veni cu faţa ei de ghips -/Ca Moartea din Apocalips*"[150].

Luna devine o „vatră de jăratic" în pastelul străbătut de „tânguiosul glas de clopot"[151] ce deschide poemul **Călin (File din poveste)**. Demonismul viziunii nocturne este mai mult unul implicit, luna, ca ochi cosmic, învestind iatacul fetei de împărat cu atribute magice: „*Ci prin flori întreţesute, printre gratii luna moale/Sfiicioasă şi smerită şi-au vărsat razele sale;/Unde-ajung par văruite zid, podele ca de cridă*". Împotriva „*astrului-curios*", Eminescu va aşterne de fiecare dată un văl proteguitor şi pudrat cu o pulbere diamantină: „*Iar de sus până-n podele un painjăn prins de vrajă/A ţesut subţire pânză străvezie ca o mreajă;/Tremurând ea licureşte şi se pare a se rupe*". Perdeluirea sclipitoare a scenelor ce denotă gingăşie şi puritate accentuează feeria paradisiacă după care tânjea poetul; astfel, după textura delicată a pânzei presărate cu „*un colb de pietre scumpe"*, fata de împărat visează „*înecată în lumină*". Romanticii în genere apreciau ca mai intensă, mai penetrantă, radiaţia luminătorului

[146] M. Eminescu, **op. cit**, p. 57;
[147] Shelley, **Prometeu descătuşat**, traducere de Petre Solomon, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 147;
[148] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 57-58;
[149] Ibidem, p. 58;
[150] Shelley, **Prometeu descătuşat, Mascarada anarhiei,** p. 58;
[151] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 61;

nopţii; astfel, Friedrich Schlegel saluta ca un devot apariţia lunii: „*Fior al nopţii, bun venit! În tine/Evlavioşii văd supremul Soare*”[152].

Fragilitatea şi fragranţa imaginilor de iatac sunt atât de percutant puse în valoare, încât privitorul, adică voinicul-zburător, se pierde cu firea: „*A frumseţii haruri goale ce simţirile-i adapă,/Încăperile gândirii nu mai pot să le încapă*”. Frumuseţea suprafirească devine demonică prin aceea că siluieşte voinţa şi stârneşte tentaţia auto-contemplării narcisiace. Este ceea ce i se întâmplă şi odraslei împărăteşti când se admiră în „*păretele de-oglinzi*”, căci „e*a seamănă celora îndrăgiţi de singuri ei-şi*”. „*Când cu ochii mari, sălbateci, se priveşte în oglindă*” ea se transformă într-o ispititoare irezistibilă, fapt care-l determină pe poet să recurgă la adresarea directă, laudativă şi acuzatoare în acelaşi timp: „*Idol tu! răpire minţii! cu ochi mari şi părul des*”. În măsura în care se poate discuta despre un misoginism eminescian, acesta ascunde, de fapt, vulnerabilitatea masculină în faţa frumuseţii răpitoare.

Frumuseţea care iese din tiparele clasice atrage „*umbra fără de noroc*” a zburătorului, seducătorul cu ochii plini „*d-eres*”. Această „*umbră pieritoare, cu adâncii, trişti ochi*”[153] mai are foarte puţine trăsături comune cu entitatea misterioasă, dar grotescă, din balada lui Heliade Rădulescu. Zburătorul eminescian se manifestă ca demon trist, romantic excesiv, capabil să declanşeze şi să trăiască pasiuni nimicitoare, dar cu profundă semnificaţie în ordinea fiinţei.

### I.8. Codrul mineralizat. Spaţiul alveolar şi lumina artificială.

Împlinirea acestei euforii pasionale nu poate avea loc în saloanele regale; cadrul potrivit va fi, aşadar, unul demonic, al pădurii metalizate: „*de treci codri de aramă, de departe vezi albind/Ş-auzi mândra glăsuire a pădurii de argin*t”, unde „***iarba pare de omăt***”, dar care ascunde un suflet vegetal: „*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;/Pare-că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,/Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă*”. Animismul magic este, apoi, completat de jocurile orfice ale apei şi de întunericul sclipitor care anunţă abundenţa vitală: „*iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint/Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;/Ele trec cu harnici unde şi suspină-n flori molatic/[…]/Mii de fluturi mici albaştri, mii de roiuri de albine/Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline*”[154]. Centrul acestui codru magic este „un cuibar rotind de ape, peste care luna zace”. Prezenţa gerunziului atestă viaţa internă a codrului ce la suprafaţă apare mineralizat şi privat de frăgezimea coloritului natural. Demonismul naturii îngheţate se arată a fi, astfel, numai unul de suprafaţă. De altfel, va fi imposibil să întâlnim la Eminescu resentimentul pentru natură al lui Alfred de Vigny: „*Ne me laisse jamais seul avec la Nature,/Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur*” (**La maison du berger**)[155].

Torsionarea naturalului, recluziunea în spaţii închise – cavernă, biserică, palat – iluminate straniu, sunt implicate în setul de imagini cooptate în construcţia baladei **Strigoii**. Atmosfera de început este comună cu cea din **Melancolie**: „*Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,/Între făclii de ceară, arzând în sfeşnici mari*”, diferenţa fiind dată de acumularea de instantanee ale morţii extrem de pregnante şi, deci, incompatibile cu escatologia creştină. „*Cântările de clerici*” se înalţă peste un cadavru estetizat şi, de aceea, înspăimântător: „*Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă/Şi păru-i de-aur curge din raclă la pământ,/Căzuţi în cap sunt ochii. C-un zâmbet trist şi sfânt/Pe buzele-i lipite, ce vinete îi sunt,/Iar faţa ei frumoasă ca varul este albă*”[156]. Deşi regina dunăreană este înmormântată în conformitate cu un ritual creştin arhaic de „*a misticei religii întunecoase cete*”, sugestia descompunerii fizice, a ireversibilităţii morţii, şi revolta lui Arald – cu antecedente în **Mortua est** – dezvăluie substratul profund păgân al acestei balade.

---

[152] în **Antologia poeziei romantice germane, Poetul vorbeşte seara,** trad. de Şt. Aug. Doinaş, p. 72;
[153] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 61-64;
[154] Ibidem, pp. 67-68;
[155] în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, (“ Să nu mă laşi vreodată singur cu Natura,/Prea bine o cunosc ca să nu-mi fie teamă ”, trad. n.), Editura didactică şi pedagogică, 1970, p. 80;
[156] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 69-70;

De altminteri, partea a doua renunţă la decorul de hecatombă creştină pentru a aduce în avanscenă „*poala de codru-n munţii vechi*" unde „*cățelul pământului tot latră,/Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi*"[157]. Neschimbată rămâne dimensiunea nocturnă a dramei trăite de Arald, un „*zeu cu ochii negri*"[158]. Demonismul atmosferei este întreţinut şi aici de lumina selenară: „*Arald, pe un cal negru zbura, și dealuri, vale/În juru-i fug ca visuri – prin nouri joacă lună -/La pieptu-i manta neagră în falduri și-o adună*". El aduce cu El Desdichado din poemul omonim a lui Gérard de Nerval: „*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,/Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:/Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé/Porte le soleil noir de la Mélancholie*"[159].

Un personaj la graniţa dintre demonism şi genialitate este „*preotul cel bătrân*", variantă a magului eminescian, cel care cumulează funcţii gnostice, magice, astronomice şi religioase. Figură alpestră, bătrânul din munte al romanticilor este reprezentantul ultim al unei religii extincte; preot al lui Zamolxe, el deţine şi caracteristici specifice mitologiei nordice. Sacerdotul acesta, deşi aparent extras din realitatea mundană, - Tiresias alpin contemplându-şi interioritatea – se dovedeşte un ceasornic care ţine cu scrupulozitate evidenţa temporală a oscilaţiei diurn-nocturn: „*De-un veac el șede astfel – de moarte-uitat, bătrân;/În plete-i creşte mușchiul și mușchi pe al lui sân,/Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept…//Așa fel zi și noapte de veacuri el stă orb,/Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate,/El numără în gându-i zile nenumărate,/Și fâlfâie deasupra-i, gonindu-se în roate/Cu-aripele-ostenite un alb ș-un negru corb*"[160]. Numărătorul clipelor s-a smuls lucidității diurne, el experimentând, de fapt, un vis; din acest vis al vremurilor îl trezeşte Arald pentru a fi convertit la religia primitivă în schimbul ridicării dintre morţi a iubitei sale. Întoarcerea într-un timp religios revolut se face prin „*poarta prăbușită ce duce-n fund de munte*".

Credinţa bătrânului, rustică şi elementară în aparenţă, îşi susţine ritualurile într-un cadru ezoteric cu caracteristici demonice: *„În dom de marmur negru ei intră liniștiți/Și porțile în urmă în vechi țâțâni s-aruncă./[…]/Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiți".* Taumaturg şi vrăjitor, bătrânul se serveşte de „*a farmecelor vargă*" şi de incantaţii orfice pentru a o smulge din Hades pe Maria-Euridice „*Și mii de glasuri slabe încep sub bolta largă/Un cânt frumos și dulce – adormitor sunând.//Din ce în ce cântarea în valuri ea tot creşte,/Se pare că furtuna ridică al ei glas,/Că vântul trece-n spaimă pe-al mărilor talaz,/Că-n sufletu-i pământul se zbate cu necaz/Că orice-i viu în lume acum încremenește*". Preambulul resuscitării la o viaţă înjumătăţită, nocturnă, răsună fantomatic-ossianesc: „*Plânsori sfîșietoare împinse de blestem/Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem/Și cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri…*"[161]. Învierea, apoi, echivalează cu o absorbţie luminoasă („*scântei din steaua lină*") şi duhovnicească („*Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină,/Din duhul gurii tale ce arde și îngheață*"), pentru ca întreaga alchimie a stihiilor să obţină lichidul vital: „*Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie,/Dar inima-i fecioară hrăniți cu sânge cald*". Învolburarea firii este, însă, o răsturnare a ordinii divine, căci catapeteasma bisericii creştine se despică şi mormântul eliberează „*o fantasmă//O dulce întrupare de-omăt*" ce poartă însemnele cadavericului: „*Ochii căzuți în capu-i și buze viorie;/Cu mâinile-i de ceară ea tâmpla și-o mângâie -/Dar fața ei frumoasă ca varul este albă*". Eminescu şi-o reprezintă pe Euridice ca pe o făptură demonică, stăpânită de sortilegiul lunar, dar spiritualizată de o frumuseţe angelică: „*Și luna înnegrește și ceru-ncet se pleacă/Și apele cu spaimă fug în pământ și seacă –/Părea că-n somn un înger ar trece prin infern*"[162]. Frumoasa morbidă este un personaj ce apăruse încă în basmul **Făt-Frumos din lacrimă**; aici ea nu se dematerializează, însă, ci se încarnează, ieşind din infernala oglindă neagră: „*În negrul zid s-arată/Venind ca-n somn lunatic, în pasuri line ea".* În fapt, este vorba de o pseudo-fiinţă care consumă energia calorică a celui care o invocă, intermediar fiind iubirea: „*Își simte gâtu-atunci cuprins de brațe reci,/Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheață/Părea un junghi că-i curmă suflare și*

[157] Ibidem, p. 72;
[158] Ibidem, p. 78;
[159] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, (**« Eu sunt înneguratul – vădan – neconsolat,/Senior de Aquitanii cu turnul în ruină :/Singura-mi stea e moartă – şi-n luthu-mi constelat/Soarele negru-al palei Melancolii se-nclină.", trad. de Ion Bindea şi I. Cămărăşan), p. 100;
[160] M. Eminescu, **op. cit**, p. 78;
[161] Ibidem, pp. 73-74;
[162] Ibidem, pp. 74-75;

*viață*…", până ce „*sufletul ei dulce din ce în ce-i mai cald*…". În această ipostază, Orfeu este subjugat de o Euridice frigidă („*Ea-nlănțuiește gâtu-i cu brațe de zăpadă*"), efectul fiind, totuşi, un acordaj muzical al naturii, chiar dacă de durată nesemnificativă: „*Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate,/Acuș o armonie de-amor și voluptate/Ca molcoma cadență a undelor pe lac*"[163]. În cele din urmă, Orfeul eminescian se dovedește un învingător, precum cel imaginat de Gérard de Nerval: „*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron,/Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/Les soupirs de la sainte et les cris de la fée*"[164].

### *I.9. Erosul vampiric. Celebrarea morţii – vraja orfică şi odoriferă*

A treia parte a poemului descoperă figura unui Arald demonizat prin vampirism şi morbiditate: „*Un obrăzar de ceară părea că poartă el,/Atât de albă fața-i ș-atât de nemișcată,/Dar ochii ard în friguri și buza-i sângerată,/Pe inima sa poartă de-atunci o neagră pată,/Iară pe frunte poartă coroană de oțel.//De-atunci în haina morţii el și-a-mbrăcat viața*". Cadrul în care se desfăşoară iubirea nocturnă a eroilor are în comun cu nuvela fantastico-macabră a romantismului francez materialele cu lucire întunecată şi jocul cromatic, puternic contrastant, negru-roşu: „*Pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimitez,/A faclelor lucire răzbind prin pânza fină/Răsfrâng o dureroasă lumină din lumină;/Zidirea cea pustie de jale pare plină/Și chipul morţii pare că-n orice colț îl vezi*". Se instituie un transfer constant de substanţă demonică între protagonist şi ambientul său: „*În salele pustie lumine roșii de torții/Rănesc întunecimea ca pete de jeratic;/Arald se primblă singur, râzând, vorbind sălbatic -/Arald, tânărul rege, e-un rege singuratic -/Palatu-i parc-așteaptă în veci să-i vie morții*"[165].

Maria, la rândul ei, devine o reprezentare *à rebours* a omonimei sale, Născătoarea de Dumnezeu, semănând fecioarelor vampirice ale lui Th. Gautier: „*dar buzele ei roșii păreau că-s sângerate*". Seducţia este necruţătoare de ambele părţi, Arald având ochii „ucizători de dulci", în timp ce ea îl înlănţuie cu părul ei bălai. Pe lângă fundalul muzical incantatoriu persistă şi o învăluire odoriferă ce corupe rămăşiţele de luciditate: „*Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun/Căci vântul adunat-a de flori de tei troiene*". Teiul este un copac sacru, dar şi emanator al unei arome halucinogene, în conformitate cu bifuncţionalitatea componentelor universului poetic eminescian.

Beatitudinea vrăjii orfice şi olfactive se transformă într-o celebrare a morţii: „*De-a morții gălbenealâ pieriți ei sunt la față*"[166]. Cântecul dragostei este, totodată, şi un bocet funebru: „Păinjenit e ochiu-i de-al morţii glas etern". Euridice şi Orfeu sunt absorbiţi în regatul umbrelor de un *cantus absconditus*: „*Ca umbre străvezie ieșite din infern/Ei zboară…Vântul geme prin codri cu amar*". Cavalcada are supleţea celei descrise de Ludwig Achim von Arnim („*Caii fug și se mlădie/Ca lungi trupuri de fecioare*"[167]), dar şi disperarea încordată din balada **Fuga** a lui Mickiewicz („*Ca scăpat de sub o pază,/Calu-i arc și-n salt nechează.//Fuge; zarea vrea s-o spargă/Când în fața lui aleargă/Prin pustiu, părând de ceară,/Vie flacără fugară/Și tot sare pe morminte,/Iar cei trei ca vântul zboară/Înainte, înainte*"[168]). Natura intonează, precum în **Mioriţa**, un imn atât mortuar, cât şi nupţial: „*În sunete din urmă pătrunde-n fire cânt,/Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfânt,/Pe-Arald copilul rege al codrilor de brad*", doar că în balada eminesciană moartea nu mai reprezintă o reintegrare cosmică prin intermediul alegoriei nupţiale, ci o întunecare, o înţepenire a spiritului. Şi „*preotul cel păgân*"[169] se întoarce la staza iniţială, uitând de acel *Sehnsucht nach der Liebe* („dor de viaţă") al lui Arald şi de tentativa sa de a încălca frontiera imuabilă dintre cele două lumi cu ajutorul apostaziei şi reconvertirii. **Strigoii**

---

[163] Ibidem, pp. 75-76;
[164] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, El Desdichado, ("**Şi-n două rânduri teafăr trecui peste-
Acheron :/Stârnind pe-alterna strună a-naltei lire-orphee/Înlăcrămări de sfântă şi chiote de fee.", trad. de Ion Bindea şi I. Cămărăşan), p. 100;
[165] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 76-77;
[166] Ibidem, pp. 77-78;
[167] în **Antologia poeziei romantice germane, Cîntecul călărețului,** trad. de Lazăr Iliescu, p. 149;
[168] A. Mickiewicz, **op. cit**., p. 129;
[169] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 78-79;

rămâne poemul de referinţă pentru puterea ucigaşă a *faptului* zilei, pentru confruntarea totală dintre Helios şi Eros.

### *I.10. Viziunea morganatică. Demonismul ornamental*

Există o ipostază miezonoptică a macabrului, un demonism al *psyché*-ei universale care îşi filtrează prin vămile veciei atomii sufleteşti. Este ceasul la care se deschid cerurile: *„La miezul nopţii vezi pustia plană/Născând de suptu-i mândră caravană/De morţi în valuri lungi şi, treaz㔊Mergând încet spre-un vis: Fata-Morgana"* (**În căutarea Şeherazadei**). Viziunile morganatice se constituie într-un demonism pasiv şi exterior, - aici îşi găseau plăcerea exersării condeiului poeţi ca Sihleanu, Depărăţeanu, Radu Ionescu, Catina -: „*De prin deşerturi lungi şi depărtate,/În şiruri vin scheletele uscate./Pustiu-atunci cu caravane-sate,/Dormea ca mort sub luna care bate*". Remarcabil rămâne însă sâmburele alegoric al poemului construit pe baza unui sistem de imagini convenţionale. Sufletul poetic, aflat în starea de „*moarte vie*", este singurul capabil să se expună privirii ucigătoare a vrăjitoarei „*cu roşii flori de mac în păru-i negru"*, personaj ce locuieşte un palat oriental, demonizat: „*Pe lucii muri auritele pilastre./În jurul lor sunt aşezate glastre,/Din care cresc bogate-ntunecoase/Ici roze negre, acolo flori albastre'*"[170]. Forţa descrierii o depăşeşte pe cea probată de Shelley în **Mont Blanc**: „*E o cetate-a Morţii,-nconjurată/De-un zid înalt de gheaţă sclipitoare*"[171]. Sub chipul de Armidă, pelerinul reuşeşte să-l distingă pe cel al fabuloasei Şeherazade: „*Ea înşira mărgăritare-n poale/Şi pe-un covor persan, frumos şi moale,/Ea-ntinde surâzând ca-n vis şi leneş/A ei picioare de zăpadă goale"*. Prinţesei somnului şi a basmelor îi este dat să-l trezească pe intrus la adevărata viaţă spirituală: „*Te uită lung la mine, tu ce mort eşti,/Pân-al tău suflet ochii va deschide"*. Odată ce s-a constituit un nivel comun de comunicare, demonismul ornamental de la începuturi lasă loc criticii lumii demonizate, conform scenariului poemelor eminesciene în care se aplică o strategie deductivă, de la abstract la concret. Frumuseţea feminină maschează o voracitate instinctuală: „*Ş-aruncă ochi-întunecoşi sălbateci,/Setoşi de patimi c-ale unei hiene"*. Tabloul mundan este zugrăvit în conformitate cu o estetică a urâtului à la Hieronymus Bosch: „*Ce-i lumea asta mă întreb acum:/Au nebunit-au, sau domneşte ciuma?/De-acopăr moartea, ranele hidoase/Cu râs, cu-amorul, cu beţii, cu gluma?*". Concepţia Şeherazadei este mai puţin sobră, ea fiind adepta lui *carpe diem* căci: „*Viaţa lor un vis al morţii este,/Azi pradă ei, iar mâni ea o să-i prade"*. Existenţa, de fapt, este un Leviatan care înghite şiruri de generaţii, mecanica vieţii şi a extincţiei frizând absurdul prin sărăcia de sens a repetiţiei: „*Ce afli-n lume? mii de generaţii,/Popoare mândre sau obscure naţii/De mult periră şi pe-a lor cenuşă/Trăieşte…cine?…ei! înmormântaţii"*. Perspectiva coincide, în linii mari, cu cea din **Glossă**, întrucât pune în evidenţă alternanţa viaţă-moarte şi profunda legătură dintre cele două situaţii ale fiinţei, aflate aparent în opoziţie ireconciliabilă: „*Moarte şi viaţă, foaie-n două feţe:/Căci moartea e isvorul de vieţe,/Iar viaţa este râul, ce se-nfundă/În regiunea nepătrunsei ceţe*"[172]. În acelaşi timp, tragismul subiacent asigură melodicitatea versurilor gnomice, cuprinse în strofe organizate ca un expozeu ideatic. Alfred de Musset observa, cu subtilitate, că: „*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux*"[173].

### *I.11. Ecartul dintre esenţă şi existenţă. Extirparea ispitei venerice cu ajutorul privirii-bisturiu. „Sirena desmierdării"*

Poetul nu persistă, deocamdată, în meditaţia asupra demonismului lumii create de oameni, ci preferă să dezvolte dezbaterea cu privire la demonismul funciar al femeii, făptură golită şi golitoare de esenţă: „*Femeia? Ce mai este şi acest măr de ceartă,/Cu masca ei de ceară, şi mintea ei*

[170] Ibidem, pp. 379-383;
[171] Shelley, **op. cit.**, p. 17;
[172] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 384-385;
[173] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, La muse, (**" Nemuritorul cântec s-a zămislit din chin **"**, trad. de Ion Bindea şi I. Cămărăşan), p. 112**;**

*deşartă,/Cu-nfricoşate patimi în fire de copilă*". Titlul poeziei însuşi echivalează cu o mini-definiţie: **Femeia?…măr de ceartă**, care se raportează la mitul lui Paris sau la cel al zeiţei Discordiei. Semnificativ este, însă, raportul de congruenţă între femeia-actriţă şi faţetele lumii: *„Comediantă veche ca lumea-comedie/Ea joacă azi – juca-va de astăzi ani o mie"*.

Demonismul femeii din această etapă a poeziei eminesciene îşi are originea în incapacitatea de a accede la o cunoaştere a esenţialului şi a cultivării excesive a aparenţelor: „*Ea, cea ce nu gândeşte, gândind doară cu gura*". Adorând o asemenea făptură „*sacrifici pentru viermi*" şi eşti adus în pragul auto-desconsiderării: „*Despreţuieşte lumea, pe sine-şi-nsfârşit -/Despreţuieşte gândirea că e despreţuit*". Dat fiind că „*a vieţii comedie mişcată e de aur*", femeia, ca entitate dominată de cultul materialului, este refuzată de bucuriile înalte ale spiritului; poetul, însă, e un alchimist preocupat de esenţele subtile, integrat acelei tagme ce declară cu îndreptăţit orgoliu: „*aurum nostrum non est aurum vulgi*". Pretinsa incandescenţă a iubirii este o simplă determinare instinctuală, pervertită prin sofisticare de către oameni. De aici şi expresia anti-naturală, rizibilă a cochetăriei feminine: „*Ironică-i mişcarea a florilor în vânt/Când sug cu rădăcina viaţa din pământ;/Ironic e pământul – vistiernic de viaţe*". Consideraţiile de factură schopenhaueriană asupra complicaţiilor sentimentale ajung la concluzia că „*oricare tont e-Adamul/Vieţei viitoare*" şi că vraja iubirii este numai un subterfugiu pentru „*dorinţa de plodire*". Se profilează la orizont conturul femeii-statuie, personaj care-şi va lăsa amprenta şi asupra simbolismului francez prin Paul Verlaine, cu al său **Mon rêve familier**: „*Son regard est pareil au regard des statues,/Et pour sa voix, lointaine et calme, et grave, elle a/L'inflexion des voix chères qui se sont tues*"[174].

Controlul lucid al pornirilor inimii nu aduce armonia sufletească; asfixierea dorinţei are ca rezultat negarea vieţii, acum lipsită de înţeles. Reluând dilema din **Andrei_Mureşanu**, Eminescu practică distincţia între o moarte aparentă şi alta reală („*O, moarte! – nu aceea ce-omori spre-a naşte iar,/Ce umbră eşti vieţii, o umbră de ocară -/Ci moartea cea eternă, în care toate-s una,/În care tot s-afundă, şi soarele şi luna*"[175]), el imaginând o surpare în neant a întregului cosmos şi nu numai cea a existenţelor individuale. În felul acesta s-ar putea reface unitatea originară, atât de scumpă romanticilor, şi reducerea diversităţii la multiplul comun al (Non) Fiinţării.

Aşadar, decât o iubire falsă şi utilitară, poetul preferă regăsirea unului şi exterminarea diadei. În **Cînd te-am văzut, Verena…**, pseudo-misoginismul eminescian atinge cea mai înaltă cotă a sa, aplicând celor cinci simţuri o disciplină anahoretică: „*Când te-am văzut, Verena, atunci am zis în sine-mi/Zăvor voi pune minţii-mi, simţirei mele lacăt,/Să nu pătrundă dulce zâmbirea ta din treacăt/Prin uşile gândirei, cămara tristei inemi*". Susceptibilitatea aceasta faţă de armele seducţiei feminine este motivată de dorinţa păstrării neşubrezite a *geniului*, izvor de inspiraţie şi elevaţie sufletească: „*Căci nu voiam să ardă pe-al patimilor rug/Al gândurilor sânge şi sufletu-n cântare-mi;/Şi nu voiam a vieţii iluzie s-o sfaremi/Cu ochii tăi de-un dulce, puternic vicleşug"*.

În combaterea pasionalităţii nu se face apel la metoda axiomatic-geometrică a lui Spinoza, ci la cea a dezmembrării brutale, cu plecare de la premisa funebră (*„Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş"*[176]), specifică lui Baudelaire: „*Te miri atunci, crăiasă, când tu zâmbeşti, că tac:/Eu idolului mândru scot ochii blânzi de şerpe,/La rodul gurii tale gândirile-mi sunt sterpe,/De cărnurile albe eu fălcile-ţi dizbrac.//Şi pielea de deasupra şi buzele le tai./Hidoasa căpăţână de păru-i despoiată,/Din sânge şi din flegmă scârbos e închegată"*. Această modalitate a privirii ce se vrea izvorâtă dintr-un „*rece ochi de mort*" trădează o sensibilitate excesivă la argumentul corporal, de unde şi concluzia: „*Uşor te biruieşte poftirea frumuseţii*", mai ales că ea introduce în inimă „*viermele vieţii"*. În contra înlănţuirilor venerice, bărbatul de geniu trebuie să-şi *întărâte* mânia şi să-şi sporească vigilenţa, întrucât: „*Venin e sărutarea păgânei zâne Vineri,/Care aruncă-n inimi săgeţile-ndulcirii,/Dizbărbăteaţă mintea cu valul amăgirii*"[177].

---

[174] în **Antologie bilingvă de poezie franceză,** p. 148;
[175] M. Eminescu, **Poezii**, p. 403;
[176] Ibidem, p. 404;
[177] Ibidem, pp. 404-405;

Soluţia recomandată este de provenienţă biblică: extirparea organului care facilitează transmiterea mesajului cu conţinut amoros către creier.

Aceeaşi problematică poate fi identificată şi în **M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire**. În plus, apare şi motivul shakespearian al efebului care torturează cu perfecţiunea sa simţurile adultului subjugat: „*Demonic-dureroasă era acea simţire -/Dureri iar nu plăcere a tale sărutări*"[178]. Perfecţiunii acesteia i se contestă din nou temeiul: „*Şi totuşi mi se pare că-n fire-ţi e-o greşeală/De împli al meu suflet c-o boare de răceală*", ea ascunzând o natură umană pervertită: „*Şi ştii, nefericito, că ochiul tău m-atrage/ca un magnet – şi totuşi în taină îl respinge*". Incompatibilitatea va fi totală („*sângele meu este duşman la al tău sânge*") şi implică evadarea din cercul strâmt, lucru ce îi va imposibil Luceafărului: „*Dar am lăsat eu iute al fiinţei tale cerc./Ca dintr-un somn magnetic eu m-am trezit îndată*". Erosul demonic urmăreşte anihilarea calitativă a „obiectului" iubirii: „*Ai fi ucis şi capul şi inima din mine/dacă-n a tale lanţuri eu m-aş fi prins mai bine"*, şi tinde să refacă unitatea monstruoasă dintre Ulise şi Circe. Dragostea autentică este organizată simfonic şi consună cu armonia stelară, lucru care nu se întâmplă aici: „*Ah! sufletele noastre nu sunt de fel armonici/Şi sunt ca două note cu totul discordante"*[179]. În cele din urmă se dovedeşte că păcatul iubitei rezidă în exces, în încălcarea acelui *nec sutor ultra crepidam*: „*dar nici nu eşti femeie…Un demon tu îmi pari,/Ce-ascunde foc din Tartar şi-o cumplită răceală./Făr'nici o armonie e toată viaţa ta;/Tu eşti cumplit de bună, cum eşti cumplit de rea*", ceea ce contrazice impresia hibernală creată de descrierea iniţială a sufletului feminin. *Anima* tulbură limpiditatea lui *animus* prin instinctualitatea coşmarescă: „*Acele nopţi turbate de doruri şi suspine/S-au dus ca un vis negru, sălbatec şi urât"*. Recucerirea indiferenţei amoroase restabileşte contactul cu o muză mai geloasă decât aceea a lui Alfred de Musset: „*O muse, spectre insatiable*"[180].

**Pentru păzirea auzului** reia situaţia arhetipală a lui „*Odissev cel mult meşteşugareţ"*[181] în lupta cu melosul demonic. Din nou se accentuează rolul nefast al ritmurilor senzuale asupra mentalului masculin: „*Căci cântecele-acestea te-nchină desmierdării/Şi-ţi leagănă simţirea pe undele uitării;/Se varsă înăuntru-ţi a aerului miere/Slăbănogindu-ţi mintea şi mândra ei putere/[…]/Prea dulce adormire în aer curge miere/Şi inima-ţi bărbată devine de muiere*". Aparenţele seducătoare şi sonurile ademenitoare sunt mijloacele cu ajutorul cărora fantezia virilă este stimulată să producă viziuni îmbietoare prin moliciune. Complexele articulaţii lirice sunt, astfel, copleşite de imaginile desfătării: „*Iar mintea ta cu purtarea ei cea nălucitoare/Nu înceteză-n forme a plămădi, uşoare,/Acele chipuri mândre în cântec înţelese:/Cu chipuri pătimaşe se umple ea adese./Când cântăreţii nu-i vezi ş-a fi muieri se-ntâmplă,/Atunci se bate-n tremur sângele tău sub tâmplă/Şi-n primitorii creieri îndată el încheagă/Poftite chipuri albe – femei cu firea dragă*"[182]. De aici şi recomandarea eludării anumitor ritmuri, considerate demonice din aceleaşi considerente: „*Nu fluieraţi de-aceea urechea-n versul iambic:/Picior-uşor se mişcă în saltul ditirambic,/Fără de rânduială, şi dulce şi molatic/Ca ceara ea îţi face sufletul muieratic"*. Fiind şi el parte al acelui *irritabile genus*, poetul condamnă dezordinea artistică, reflex al unei dezordini pasionale: „*Căci făr'de rânduială e al femeiei vers,/Ca de pe-o tablă gândul din minte ţi l-a şters:/Te farmecă, urechei neavând învelitoare,/Sirena desmierdării de moarte purtătoare*". Drept exemplu al degenerescenţei artistice sunt aleşi asirienii din antichitate, care se „*prihănesc de carte*" şi căzutul în dendrolatrie, Xerxes.

### *I.12. Masochismul îndrăgostitului. Dragostea-luptă; între sugestie şi provocare*

Îndârjirea poetului împotriva Venerei („Vénus perverse", la Th. Gautier) şi a arsenalului ei devastator nu rezistă pentru mult timp la o temperatură înaltă. Tonul inchizitorial scade în **Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci**, poate şi datorită faptului că, în paralel cu imaginea iubitei, rămasă „*tot numai femeie*", este invocată şi cea a mamei, precum în **Melancolie**.

[178] Ibidem, p. 406;
[179] Ibidem, pp. 406-407;
[180] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, Le poète,** p. 114;
[181] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 407-408;
[182] Ibidem, pp. 408-409;

Femeia iubită este încă idolatrizată („*O, tu! tu Dumnezeul şi viaţa vieţii mele*”[183]), ceea ce constituie păcatul capital şi argumentul cel mai de luat în seamă împotriva dragostei pământeşti, chiar sub formele ei cavalereşti. De bună seamă puterea vrăjii feminine este supranaturală: „*O, demone, viaţa-mi şi sufletu-mi de vrei/De ce mai stai pe gânduri, de ce nu mi le cei?*”, din moment ce se suprapune peste amintirea sacră a mamei. Nu există o simbioză între imaginea maternă şi cea a iubitei, întrucât cea de a doua nu presupune decât o vasalitate aspră: „*Să văd a ta făptură să nu mai fi ajuns!/Ce demon oare-n cale-ţi m-a pus ca să pătrunz -/Şi de sub frunte ochii mai bine i-aş fi rupt/Decât să sorb din ochii-ţi veninul ce l-am supt,/Decât să fiu un preot la un astfel de cult,/Mai bine-mi rupeam capul ş-aş fi perit de mult!*”[184]. Reluarea ideii privitoare la extirparea organului prin care parvine ispita nu aduce ceva cu adevărat major în dialectica iubirii, deoarece sadismul iubitei satisface, de fapt, masochismul îndrăgostitului: „*Durerea-mi este dragă, căci de la tine-mi vine/Şi-mi iubesc turbarea căci te iubesc pe tine*”. Iraţionalul triumfă în cele din urmă – aşa cum se întâmplase şi în **Venere şi Madonă** –, demonului frumos i se iartă mulţimea viciilor, iar victima dragostei se predă necondiţionat celui care i-a cucerit inima - indiferent de orice faptă reprobabilă anterioară (*turpitudo*): „*Că-n lupanar văzut-o-aţi jucând, bătând din palme/Şi o să-mi par-un înger, în gândul lui cu psalme!/Spuneţi de ea tot răul de vreţi să-nnebunesc:/Că-i heteră, un monstru, că-i satan – o iubesc*!”[185]. Incandescenţa pasiunii presupune un transfer de fiinţă înspre subiectul adorat, o alienare ce îl apropie pe amant de letargia morală a lui Satan din **Éloa**: „*Et de moi-même à moi si grande est la distance,/Que je ne comprends plus ce que dit l'innocence*”[186].

Desigur, zbuciumul amoros atinge şi partea feminină, accentuându-i şi mai mult transparenţa nefirească, demonică a chipului, care devine din statuar fantomatic: *„Iar faţa ta e străvezie/Ca suprafaţa albei ceri/Şi numai ochii mari sunt turburi/De umbra negrelor dureri”*[187] (**Iar faţa ta e străvezie**). Combinaţia de *venin şi farmec* înteţeşte dorul, care este expresia sufletească a imboldului de a reface androginul, ca restaurare a unei fiinţe compuse, dar omogenă ca substanţă (*ὁμοούσιος*).

Poezia, la această dată, păstrează înlănţuirea discursivă a ideilor versificate, cu menţiunea că poetul nu abdică de la poziţia sa privilegiată de *privitor* şi *decorator* al circumstanţei erotice. Dragostea este întotdeauna asemănată luptei, însă, importantă va fi şi impresia produsă asupra celor care asistă la această confruntare (romanticul *l'étalage du moi*). Există o diferenţă subtilă între drapajul public şi cel privat, unicul aspect comun fiind agresivitatea delicată a femeii adulate: „*De vrei ca toată lumea nebună să o faci,/În catifea, copilă, în negru să te-mbraci -/Ca marmura de albă cu faţa ta răsari,/În bolţile sub frunte lumină ochii mari*”[188]. În **Icoană şi privaz** scriitorul mizează cu desfătare pe divergenţe care converg în mod subtil – subterfugiu artistic gen *concordia discors*: „*de vrei să-mi placi tu mie, auzi? şi numai mie,/Atuncea tu îmbracă mătasă viorie./Ea-nvineţeşte dulce, o umbr-abia uşor*”. Este diferenţa dintre *provocare* şi *sugestie*, transpusă vestimentar în drapajul neguros şi masiv al catifelei (neagră), infirmat de vaporozitatea mătăsii viorii, culoare a transparenţei, a profunzimilor presupuse. Veneră sau Madonă, femeia percepe numai latura narcisiacă a reflectării superbiei sale în ochii celorlalţi: „*ea nu vrea iubire…vrea numai adorare…/Tâmpit să-mi plec eu fruntea ca sclavul la picioare”. Amour courtois* versus *amor impurus*. Iubita rămâne o făptură prozaică, *terre-à-terre*, în pofida mirajului poetic care se ţese în jurul ei. Profilul Cătălinei se conturează cu tot mai multă pregnanţă, de unde şi concluzia poetului adorator: „*Ce-i zic Dumnezeire, şi înger, stea şi zee,/Când ea este femeie, şi vrea a fi femeie*?”[189]. Ca să conchidem în termenii lui Averroes femeia e *intellectus passivus* (pieritor ca şi suportul lui material), bărbatul de geniu fiind *intellectus agens* (înţeles ca raţiune a speciei umane din care se împărtăşesc toate spiritele individuale).

---

[183] Ibidem, pp. 410-413;
[184] Ibidem, pp. 413-414;
[185] Ibidem, p. 415;
[186] Alfred de Vigny, **op. cit**., (“ I-atât de mare depărtarea între mine şi sinele meu propriu/Că nu mai înţeleg ce-nseamnă inocenţa ”, trad. n.), p. 31;
[187] M. Eminescu, **Poezii**, p. 417;
[188] Ibidem, p. 425;
[189] Ibidem, p. 429;

Prins între o frumuseţe ignară şi o artă salonardă, ca între Scylla şi Caribda, poetul trăieşte sentimente contradictorii, modul său de a-şi exprima dragostea făcând apel tot mai des la figura ambiguă a oximoronului: „*Venin şi farmec port în suflet*". Aceeaşi senzaţie ambiguă, exprimată prin intermediul aceleiaşi tehnici, se putea întâlni la un romantic minor ca August von Platen-Hallermünde: „*Cui viaţa este chin şi chinul viaţă" („Wem leben Leiden ist und Leiden Leben")*. Vinovată de dilema aceasta se face natura duplicitară a iubitei, care generează „*dureri de moarte*" sufletului, fără a înceta să-şi exercite forţa seducţiei: „*Căci fermecat sunt de zâmbirea-ţi/Şi-nveninat de ochii verzi*" (**Venin şi farmec**) [190]. Demonismul feminin constă tocmai într-o atare epuizare a energiei spirituale a bărbatului de geniu, în incapacitatea lui funciară de a trece de la un superficial exerciţiu de admiraţie la o implicare totală într-un destin cu semnificaţie supra-individuală. Printr-un straniu proces de *ablatio memoriae*, femeia a uitat totul despre existenţa paradisiacă.

### *I.13. Dezintegrarea eului poetic. Demonismul apocaliptic*

Intrat în starea aceasta de tensiune sterilă, geniul pierde contactul cu eul lui poetic şi are viziunea, tipic romantică, a extincţiei ego-ului originar. Aceasta este moartea (*ultima fata*) propriu-zisă. Întâlnirea din **Vis** (1876) este precedată de un drum iniţiatic, o descindere infernală, în care sunt reluate toate coordonatele spaţiale ale fanteziei eminesciene, alcătuindu-se un inconfundabil peisaj-simbol, demonizat de patina funerară care se aşterne pe elementele universului liric: „*Pluteam pe un râu. Sclipiri bolnave/Fantastic trec din val în val,/În urmă-mi noaptea-mi de dumbrave,/Nainte-mi domul cel regal.//Căci pe o insulă în farmec/Se nalţă negre, sfinte bolţi/Şi luna murii lungi albeşte,/Cu umbră împle orice colţ*". La transfigurarea peisajului „*în farmec"*, contribuie şi orfismul melancolic-tânguitor. Acum are loc visul simbolic (*όνειρος* sau *somnium*), menit a pregăti intrarea spectrală a fantomei voievodale: „*Acum de sus din chor apasă/Un cântec trist pe murii reci/Ca o cerşire tânguioasă/Pentru repaosul de veci.//Prin tristul zgomot se arată,/Încet, sub văl, un chip ca-n somn/Cu o făclie-n mâna-i slabă -/În albă mantie de Domn*."[191]. Aceeaşi dezintegrare a eului poetic este deplânsă şi în **De ce în al meu suflet**, poetul constatând cu luciditate, dar şi cu o spaimă abia disimulată, cum devine o formă golită de conţinut, recipient inexpresiv în care sălăşuieşte spiritul-cadavru: „*De ce în al meu suflet/De ani eu moartea port,/De ce mi-e vorba sacă,/De ce mi-e ochiul mort*?"[192]. Stins este şi interesul pentru identificarea sensului ascuns al lumii, ca şi dispreţul pentru o sub-umanitate reificată, lipsită de personalitate şi incapabilă de trăire axiologică; în lipsa iubirii transfiguratoare, artistul ajunge şi el un agent demonic ce răspândeşte o „*sură, stearpă teorie*", fără relevanţă valorică: „*Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morţi,/Măşti, ce râd după comandă, cari ies de după porţi/Şi dispar – păpuşi măiestre, ce că sunt nici că nu ştiu/Şi-ntr-o lume de cadavre căutam un suflet viu*" (**Lumea îmi părea o cifră**)[193]. Friedrich Schlegel numise această atitudine de izolare consternată „furia insatisfacţiei".

Anul 1877 aduce în prim plan, din nou, acel demon al *expansiunii*, al lipsei de măsură, caracteristic unui personaj ca Toma Nour, care se îndepărtează de idealul clasic grec *metron ariston* („măsura este cea mai bună") şi *meden agan* („Nimic prea mult"). Tânărul din **Codru şi salon** este sortit să fie un excesiv, o făptură cu aptitudini titaneşti, dar condamnată la demonism din cauza unei *răceli* sufleteşti care-l face incapabil să-şi răsfrângă fiinţa în iubire: „*În ochii unui tânăr sădită e răceala/Şi note cât de blânde în inimă-i n-ajung*"[194]. În ochii iubitei el citeşte o presupusă infatuare nemărginită şi un reproş adresat lui pentru soarta ei săracă în circumstanţe excepţionale. De fapt, totul nu este decât un pretext pentru declanşarea demonismului temperamental al bărbatului: „*Ai vrea să storc din mare amărăciunea-ntreagă/Şi într-o picătură s-o beau, să-nnebunesc?//Spre-a împlini vo unul*

[190] Ibidem, p. 420;
[191] Ibidem, p. 432;
[192] Ibidem, p. 601;
[193] Ibidem, p. 602;
[194] Ibidem, p. 453;

*din dorurile tale/Au pot să fiu, copilă, de trei ori Dumnezeu/Şi ce-au făcut puternic în veacurile sale,/Aceea într-o clipă să pot a face eu?//O, de-aş putea s-amestec a lumii lucruri toate,/După a mea voinţă un ceas să te încânt,/Cu susu-n jos ar merge a firii legi bogate,/Pustiu ar fi în ceriuri şi ceriul pe pământ".* Îndrăgostitul romantic, copil al codrului insondabil şi glorios, nu concepe dragostea ca un prilej de desăvârşire spirituală prin comunicare supra-verbală, ci ca pe un delir imaginativ în care virtuala moarte a iubitei i-ar da ocazia de a disloca ordinea universală: „*Când ai muri, iubito, căci contra morţii n-are/Nici Dumnezeu putere, atunci cu amar/Aş stinge în grămadă sistemele solare/Şi-n ăst mormânt te-aş pune ca pe-un mărgăritar.//Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie,/În chaos fără stele şi fără de nimic,/M-aş arunca – un demon – să cad o veşnicie,/De-a pururi şi singur deşertul să-l despic.*"[195]. Conflictul din **Mortua est**, reeditat în felul acesta, oferă demonului posibilitatea de a viziona într-un zbor intergalactic ruinarea creaţiei divine, considerată o expresie a ordinii tiranice: *„Fantasmă nesfârşită şi totuşi diafană,/Din lume exilată neafland limanul său,/Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană -/Acela să fiu eu".* Mai puţin inocentă, deci şi mai puţin naivă, decât Éloa, „sora îngerilor", iubita citeşte cu precizie înverşunarea caracteristică *neamului Cain* („*Dar nu mai crezi în visuri, căci nu mai crezi nimic*") şi transformarea dragostei într-o sursă de energie pentru sufletul doritor de revanşă transcendentală. Este defectul care, în concepţia lui Tudor Vianu, l-a dus la pierzanie şi pe regele Lear, anume: „hipertrofia conştiinţei de sine"[196] O percepere strict voliţională a euforiei sentimentale este însă – consideră femeia doritoare de dragoste pură şi senină – un semn al lipsei de generozitate şi al persistenţei într-o vină atavică: „*Nu mintea ta, nu ochii, ce fulgeră-n tăcere,/Nu astea mă îngheaţă de-mi vine ca să mor./Mă doare – nu ştiu…glasul amestecat cu fiere,/Căci sufletu-ţi e-o rană, suflările-ţi mă dor.//Ce vrei? Îmi pare-n ochii-ţi că văd o veche vină./În vorbă amintirea a unei crude munci,/În inimă e-o parte cu totului străină -/De-ai fost vrodată tânăr, e foarte mult de-atunci!*"[197].

### *I.14. Demonismul exotic şi barocul realizării stilistice*

Demonismul exotic, cu o realizare stilistică fastuoasă, se întâlneşte în **Diamantul Nordului**, poem al verificării sentimentului prin înfruntarea ispitei glaciale, al atracţiei ideatice refractare la căldură. Cadrul natural, iniţial luxuriant, este prezentat chiar de la început ca un spaţiu-capcană; stâncile dintre care răsare luna: „*Păreau urieşi ce în cuib de balaur/Păzea o măreaţă comoară de aur*", în timp ce în calea cavalerului se aştern „*Liane-nflorite în feluri de feţe*"[198]. Pentru a accede la inima fetei, pretendentul trebuie să aducă „*piatra luminei*", care *apasă* gândirea domniţei - mineral acvatic („*A Nordului mare o piatră ascunde,/Luceşte ca ziua prin negrele-i unde"*) ce o obsedează şi îi inhibă disponibilităţile afective („*De-un farmec legată-i întreaga-mi simţire*"[199]). Situaţia epică este aceeaşi cu cea din **Noaptea de decemvrie** a lui Macedonski, întrucât este vizat drumul iniţiatic şi obstacolele inerente lui. Pe de altă parte, nu se poate trece cu vederea aproximarea circumstanţei erotice din **Luceafărul**, prinţesa trebuind să fie eliberată de atracţia pentru inefabilul metafizic înainte de a putea consimţi la dragostea pretendentului. Cavalerul va repeta voiajul Luceafărului, dar pe orizontală, viteza sa formidabilă fiind indicată de senzaţia că decorul se mişcă odată cu el. Cavalcada sa titanescă face şi ea parte din recuzita romantică, latura originală constând în menţionata dislocare a formelor de relief: „*Fugea Cavalerul. – Dar codrii-n urdie/În urmă-i s-adună şi iar se-mprăştie;/Câmpiile şese alunecă iute,/De-asupră-i s-alungă de fulgere sute./Şi luna s-azvârle pe-a norilor vatră,/Pâraiele scapăr, bulboanele latră,/Deasupra lui cerul i-aleargă în urmă/Şi stelele-n râuri gonite, o turmă./Şi munţii bătrâni îl urmau în galop/Cu stâncele negre, gigantici ciclopi,/Greoaie hurducă pământu-n picior,/Prăval de pe umeri pădurile lor./Se-ntreabă: Fug eu? sau că lumea întreagă/A rupt-o de fugă nebună, pribeagă?/Sau mări subterane duc munţii cu sine,/Purtându-m-o frunză pierdută pe mine".* Elongaţia spaţială

---

[195] Ibidem, p. 457;
[196] Tudor Vianu, **Studii de literatură universală şi comparată**, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 83;
[197] Ibidem, p. 458;
[198] Ibidem, p. 459;
[199] Ibidem, p. 461;

a celui plecat spre ţărmuri nordice este accelerată de apariţia, şi ea de factură titanescă, trufaşă (*superbe*), a lui Neptun: „*Vuind vine mândrul al mărilor crai".*

Dar acest *intermezzo* titanesc este curând copleşit de indiciile pătrunderii într-un regat demonic, un regat luminat selenar, cu vegetaţie devitalizată, totul fiind invadat de vraja unei muzici ce dizolvă voinţa: „*O muzică tristă, adânc-voluptoasă,/Pătrunde-acea lume de flori şi miroasă;/Şi verzile lanuri se leagănă-n lună/Şi lacuri cadenţa cântărilor sună.//Subţirile neguri păreau pânzărie/De brum-argintoasă, lucind viorie;/Şi florile toate sub ea-ncremenite/Respiră bogate miroase-adormite.//Pe-al codrilor verde, prin bolţile dese,/Prin mreje de frunze seninul se ţese;/Şi apele mişcă în pături plane -/În funduri visează a lumei icoane*". Trebuie să ţinem cont că, aşa cum precizează Jacques Derrida: „metafora nu este niciodată inocentă"[200]. Exacerbarea senzualităţii orfic-olfactive, legănarea lenitivă a componentelor peisajului anunţă apariţia femeii brune, frumuseţea demonică prin forţa seducătoare a artificiului supra-considerat: *„În părul ei negru lucesc amorţite/Flori roşi de jeratic frumos încâlcite,/Rubine, smaranduri, astfel presărate,/Sălbatec-o face la faţă s-arate…//Şi ochi de-un albastru, bogat întuneric,/Ca basme păgâne, de-iubire chimeric,/Lucesc sub o frunte curată ca ceara -/Zâmbirea-i îmbată ca nopţile, vara.//Pe codri-nfioară a ei frumuseţe/Şi apele fulger cu undele creţe;/Se pare că-nvie a basmelor vremuri,/Căci lumea-i cuprinsă de-un dulce cutremur.*". Edgar Papu remarca latura utilitară, compensatorie a *înfrumuseţării* excesive practicată de sexul slab: „Femeia este prin excelenţă fiinţa care foloseşte strălucirea ca substitut al puterii"[201]. Acesta va fi obstacolul maxim în calea iniţierii, obstacol pe care căutătorul pietrei preţioase, simbol al dragostei adevărate, spiritualizate, reuşeşte să-l depăşească prin intensitatea visării şi dominarea raţională a simţurilor („*Căci mintea mea pus-au simţirilor lacăt*"). Straniu se înfăţişează şi regatul Nordului, a cărui demonie este semnalată, prin contrast cu exotismul anterior, de diminuarea generală a vitalităţii şi de mineralizarea peisajului: „*Mişcate de mare-n strigare măreaţă/A Nordului vin caravane de gheaţă…/Pe ceruri în neguri o stea nu s-arată,/Departe doar luna – o galbenă pată.//Cetăţi hrentuite pe ţări plutitoare,/Cu şiruri de dome, steclind de ninsoare,/Schelete-uriaşe purtând cremenite/Coroane în colţuri pe capuri hâite.//Vin regii de Nord cu oştiri să se plimbe,/Cu chipuri ciuntite şi umere strâmbe/Şi toată strigarea, vuirea, sunarea/E surdă ca ceriul, e moartă ca marea//În domele largi, prin palate deşarte/Răsună doar vântul…ca glasuri – departe./Şi spiritul morţii eterne-n ruine/Îşi mişcă imperiul fără de fine*". Nordul, ai cărui mesageri aveau să îngenuncheze trufia civilizatoare a Romei, restabilind măsura sfidată, a decăzut la rându-i până la stadiul unui ţinut al beznei perpetue; răzbunătorilor neamurilor trace, care au preluat morbul decadent al romanilor şi şi-au pierdut aura hieratică ce-i înconjura în **Memento mori** şi **Odin şi poetul**, le este răpită şi piatra magică, un soare subacvatic, ea fiind transferată în pasionala lume hispanică. Războinicii lui Odin trăiesc ceea ce, în poezia lui Eichendorff, se numea „voluptatea morţii" (*Todeslust*). Eminescu îşi respectă în felul acesta concepţia energetistă asupra istoriei, fiecare popor ales dispunând de o piatră filosofală pe care o va pierde atunci când misiunea sa istorică se încheie („*Pustiu e în dome – şi zeii sunt morţi*"[202]) şi efortul cuceritor devine haotic, fără reverberaţie spirituală. Critica istoriei pe care o expune poetul român se înscrie în complexul ideatic elaborat de gânditorii romantici, dacă avem în vedere consideraţiile Ricardei Huch: „estetica romantică, atît ca formă de exaltare a sentimentelor întunecate, cît şi ca formă de divinizare a raţiunii creatoare şi a criticii, a avut drept ideal îmbinarea dintre simţire şi cunoştinţă"[203].

Demonismul expansionist din **Codru şi salon** îşi află, astfel, contraponderea în atrofia universală, surprinsă în celelalte poeme ale anului 1877. Ascultarea morţii, melosul hipnotizant al cavoului nu mai găsesc nici măcar energia necesară negării vieţii. Nicolaus Cusanus indica drept cauză a dizolvării structurilor morale ordinea injustă (*perversus ordo*) şi lipsa generalizată a cinstei (*deformitas omnis*), disfuncţionalităţi care duc (în mod logic) la *descrescere*, *degenerare*. Iată de ce el face apologia „ignoranţei ştiutoare" (*apologia doctae ignorantiae*). La Eminescu, însă, acceptarea extincţiei, departe de a fi o resemnare sapienţială budisto-creştină faţă cu inutilitatea asumării active a

[200] Jacques Derrida, **Scriitura şi diferenţa**, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 35;
[201] E. Papu, **Barocul ca tip de existenţă**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 251;
[202] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 463-466;
[203] Ricarda Huch, **Romantismul german**, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 101;

existenţei, pare a fi rezultatul unei vrăji nefaste ce îşi arată efectele pe fondul unei oboseli insurmontabile: „*Auzi prin frunzi uscate/Trecând un rece vânt,/El duce viețile toate/În mormânt, în adâncul mormânt./[…]/Şi parcă sub bolți de piatră/Aud un rece cânt,/Ce-atrage viețile noastre/În mormânt, în rece mormânt*”[204].

De fapt, aceasta este starea predominantă din ultimii ani de creaţie ai poetului, perioadă în care instantaneele demonice ajung să prevaleze asupra celor titanice. **Singurătate** (1878), aduce posibilitatea iubirii ca rememorare: „*În privazul negru-al vieții-mi/E-o icoană de lumină*”. Totodată, se confirmă neaderenţa la fluxul unei istorii sărăcite de semnificaţie („*Cu perdelele lăsate*”), irelevanţă care se găseşte reflectată şi în vidul interior al gânditorului devorat de propriul său trecut: „*Amintiri/Țârâiesc încet ca greieri/Printre negre, vechi ziduri*”[205]. Ieşirea dintr-un *joc* devenit absurd s-ar putea face prin reiterarea situaţiei de final din **Povestea magului…**, unde Călugărul îl invoca pe Mors sub chip de înger feeric şi dătător de beatitudine: „*O, umbră dulce, vino mai aproape -/Să simt plutind deasupră-mi geniul morții/Cu aripi negre, umede pleoape*” (**Oricâte stele…**)[206]. Deşi imposibil de obţinut ca realizare concretă, iubirea rămâne singura trăire care conţine în ea o fericire virtuală; virtuală întrucât evoluţia pasiunii romantice - fiind necontrolabilă - tinde cu fatalitate către *hybris*. Amanţii devin: „*Deux fantômes auxquels le démon prête une âme*”[207], pseudo-fiinţe fără individualitate şi fără conţinut moral.

### *I.15. Invazia memoriei agonice şi alegoria polară a erosului ratat*

Imaginea lumii devitalizate prin îngheţare, de fapt un peisaj *état d'âme*, se perpetuează în 1879 prin alegoria *polară* a dragostei în destrămare: „*De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,/Oceanul cel de gheață mi-apare înainte:/Pe bolta alburie o stea nu se arată,/Departe doară luna cea galbenă – o pată;/Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite/O pasăre plutește cu aripi ostenite*”. În acelaşi timp, invazia memoriei („*Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi*”) este un indiciu al încheierii unui ciclu individual, al anihilării posibilităţilor fiinţei: „*Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,/Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,/Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți*”[208] (**De câte ori, iubito..**). Acum se face simţită şi setea de anihilare fizică dar şi metafizică, o aneantizare prin care sunt desfiinţate înseşi rădăcinile creaţiei şi temeiul existenţei: „*Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,/Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,/Răsar-o vijelie din margini de pământ,/Dând pulberea-mi țărânii și inima-mi la vânt…*”[209] (**Despărţire**). Demonismul acesta *pasiv*, în sensul de răsfrângere negativistă asupra propriei individualităţi, ne lasă să înţelegem că eroul liric al tuturor acestor poezii este dacul, detaşat, acum, până şi de confruntarea cu Demiurgul; pentru că el apare ca unic supravieţuitor al vremurilor eroice, dar profund dezamăgit de o lume incapabilă de adoraţie transcendentală („*Templele vechie pustie rămân*”) şi devorată de un timp ce nu mai este trăit, ci el îşi trăieşte protagoniştii: „*Viermele vremurilor roade-n noi*”[210] (**În van căta-veți**…). Astfel, Francesco de Sanctis deosebea concretele *res* de abstractele noţiuni ale lucrurilor (*species rerum*); frumosul, care ţine de a doua categorie, „nu este decât el însuşi; urâtul este el însuşi şi contrariul său; el poartă în sânul lui o contradicţie: de aceea are o viaţă mai bogată, mai fecundă în situaţii dramatice”[211].

---

[204] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 470-471;
[205] Ibidem, pp. 85-86;
[206] Ibidem, p. 473;
[207] V. Hugo, **op. cit., Le marriage de Roland**, (“Două fantome cărora demonul le împrumută un suflet”, trad. n.), p. 243;
[208] M. Eminescu, **Poezii**, p. 91;
[209] Ibidem, p. 102;
[210] Ibidem, pp. 496-497;
[211] Francesco de Sanctis, **Istoria literaturii italiene**, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1965, p. 223;

Salvarea nu mai este posibilă nici chiar prin iubire, pentru că microcosmosul uman s-a răzvrătit împotriva macrocosmosului, distrugând în felul acesta armonia universală („*Pierdută-i a naturii sfântă limbă*") şi mult-visata *adequatio rei et intellectus*. Drama rezidă în insuportabila lipsă de comunicare, insuficienţă care este resimţită acut de către geniu („*Lipseşte viaţa acestei vieţi*"). Desfiinţarea euritmiei universale are ca efect pierderea capacităţii introspective („*În van cat întregimea vieţii mele/Şi armonia dulcii tinereţi")* şi izolarea individului pe un limb median, la egală distanţă de sinele propriu şi de supra-sinele cosmic („*Sunt neînţelese literele vremii/Oricât ai adânci semnul lor şters*"). Finalmente, survine şi dispariţia artei - produs suprem al unei rase demiurgice -, ca urmare a abandonării oricărui ideal; după ani lungi de gândire a *formei* şi de interogare a *conţinutului* Eminescu revine la concluzia enunţată încă în **Epigonii**: *„Când nu mai crezi, să cânţi mai ai putere*?"[212] (**O,-nţelepciune, ai aripi de ceară!**). Intelectul demonic, adică „*mintea rece, netedă, gândită*"[213] – după cum se auto-caracteriza Lucifer din **Tragedia omului** – nu mai găseşte sursele divine ale categoriei *poeticului*.

### *I.16. Demonismul mitologic – germeni ai corupţiei în paradisul dacic*

După reluarea în mai multe variante a poziţiei filosofice a dacului, Eminescu se întoarce la coordonatele spaţio-temporale ale Geţiei mitice, tărâm selenar, stăpânit de vrajă şi pătruns de o demonie latentă: „*Deodată luna-ncepe din ape să răsaie/Şi pân'la mal durează o cale de văpaie./Pe-o repede-nmiire de unde aşterne/Ea, fiica cea de aur a negurei eterne./Cu cât lumina-i dulce pe lume se măreşte/Cresc valurile mării şi ţărmul negru creşte/Şi aburi se ridică din fund de văi spre dealuri./O insulă departe s-a fost ivind din valuri,/Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,/Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare".* Niciodată, însă, nu se va ajunge, în cazul romanticului român, la condamnarea nocturnului, precum la catolicul Brentano: „*O, vrăjitorie a desfrânatei nopţi"* („O Zauberei Verbuhtler Nacht"). Poemul este de fapt un fragment din proiectul dramatic care viza reconstrucţia figurii titanice a lui Decebal, regii ciclului dac anticipând neamul cu pecete demonică al Muşatinilor. De aceea şi tabloul mirific din deschiderea poemului se înnegureză, ajungând să reflecte „răstălmăcirea neurotică"[214] a lui Sarmis: „*Se clatin visătorii copaci de chiparos/Cu ramurile negre uitându-se în jos,/Iar tei cu umbra lată şi flori până-n pământ/Spre marea-ntunecată se scutură de vânt"*[215] (**Sarmis**). Delirul regelui dac se datorează unui amor de o intensitate demonică, având drept tendinţă, cu consecinţe funeste, idolatrizarea femeii îndrăgite şi – semn al naturii excesive – căderea în *hybris*. Însă dacă Sarmis este un exaltat idealist, adevăratul demon se dovedeşte a fi „*Brigbelu ce cu Sarmis e frate mic de-a gemeni -/Ca umbra cu fiinţa sunt amândoi asemeni"*[216]. Acest frate geamăn, în realitate faţa întunecată a unei fiinţe hibride, îşi propune să pună în aplicare doctrina atingerii scopului prin eludarea barierelor morale, doctrină pe care o expusese la modul sarcastic Mureşanu. Manifestarea iubirii sale pentru Tomiris cunoaşte acelaşi tipar demonic pe care îl aflasem în teatrul eminescian şi pe care îl vom întâlni în **Luceafărul**. Este vorba, respectiv, de subjugarea voinţei unuia dintre parteneri de către celălalt pentru a-l transforma într-o anexă subumană a cuplului. *Victima din iubire* nu poate decât să înregistreze cu luciditate procesul de hipnoză, fără a i se putea împotrivi: „*Ce galben eşti la faţă,/Suflarea ta mă arde şi ochiul tău mă-ngheaţă./Ce mă priveşti atâta? A ta căutătură/Mă doare, cum mă doare suflarea ta din gură./Ce ochi urât de negru! Cum e de stins şi mort!/Închide-l, ah, închide-l – privirea ta n-o port…".* Cel mai adesea, tipul acesta de atracţie incontrolabilă nu atinge cote periculoase, ea fiind preludiul unei comunicări extrasenzoriale, a unei căutări androgine, dar în cazul lui Brigbelu demonul realizează un maximum de apropiere de stadiul

[212] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 500-501;
[213] M. Imre, **op. cit**., p. 21;
[214] Carl Gustav Jung, **Despre formarea personalităţii**, în antologia **Puterea sufletului, III**, Editura Anima, Bucureşti, 1994, p. 31;
[215] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 524-525;
[216] Ibidem, p. 528;

monstruos al fiinţei satanice. Pasiunea sa - obsesia lui *cursus honorum* - dobândeşte determinări din ce în ce mai aberante, până când sentimentele nu mai reprezintă decât instrumente eficace ale luptei pentru putere. Dacă pentru Sarmis Tomiris era o zeiţă, pentru Brigbelu ea devine o pradă fără şanse de apărare: „*Simt că l-a ta privire voinţele-mi sunt sterpe,/M-atragi precum m-atrage un rece ochi de şerpe,/Fugi, fugi în lumea largă! Mă faci să-nnebunesc/Căci te urmez şi totuşi din suflet te urăsc*"[217].

„Nebunul Sarmis" îşi face apariţia, în mod inopinat, la nunta fratelui geamăn cu fosta sa iubită, în prezenţa zeilor Daciei. Blestemul pe care el i-l aruncă lui Brigbelu este o profeţie a prăbuşirii unui regat ros de corupţie – dar şi un studiu din perspectivă shakespeariană a patologiei schizofrenice -, în felul acesta Eminescu evidenţiind din nou dinamica romantică a istoriei: „*voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din piept/Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci,/Să sameni unei slabe şi străvezii năluci,/Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos/Şi spaima morţii intre-ţi în fiecare os./În orice om, un duşman să ştii că ţi se naşte,/S-ajungi pe tine însuţi a nu te mai cunoaşte,/De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă/Şi somnul – vameş vieţii – să nu-ţi mai ieie vamă./Te miră de gândirea-ţi, răsai la al tău glas,/Încremeneşte galben la propriul tău pas,/Cu mâinile-ţi astupă sperioasele urechi,/Şi strigă după dânsa plângând, muşcând din unghii/Şi când vei vrea s-o-njunghii, pe tine să te-njunghii*". Brigbelu este menit unei cronice înstrăinări de sine, ca urmare a uzurpării unui tron care-i depăşeşte posibilităţile şi a încăpăţânării de a-l menţine prin teroare. Sursa acestui rău este Zamolxe, dar zeul suprem al panteonului dacic – văzut prin prisma unui umanism grecesc – este intangibil, dovadă că injustiţia este forţa motrice a istoriei. La fel, natura imperfectă a zeilor face ca dragostea – prilej al evaziunii din istoria pervertită- să nu fie tolerată: „*Căci visul mângâios/A trebuit să piară…Prea, prea era frumos./Cu-amor atât de fără margini şi de nalt/Nu se cădea să ţie un om la celălalt./Prea nu aveam în lume nici sfânt, nici Dumnezeu,/Prea ne uitasem astfel de tot şi tu şi eu./Cereasca fericire nu se putea să ţină,/Nu se cădea s-o aibă o mână de ţărână,/În lumea de mizerii şi lacrimi nu e loc/Pentru atâta milă şi pentru-atât noroc…*"[218]. (**Gemenii**).

### *I.17. Respingerea şi invocarea feminităţii cosmice*

Ironici, zeii sunt totodată şi geloşi în momentul în care femeii – instrument al îngenuncherii superbiei masculine („*Şi zborul cugetării-mi, mândria din cântare-mi*") – i se schimbă destinaţia de golem în centru iradiant al inspiraţiei. Din ciclul de poezii dedicate tratării motivului seducţiei agresive face parte şi **Gelozie** (1881), poem al suspiciunii medievale faţă de ispită, dar şi al sublimării suferinţei prin puritatea sentimentelor. Împotriva dorinţei „*guralive*" şi a privirilor irezistibile plecate din „*arcul cel cu gene*", bărbatul foloseşte tactica primitivă a descompunerii anatomice, ajutându-se de simţul vederii („*priviri grozave, ca mâni fără de trup*") ca de un bisturiu cu care practică o disecţie a aparenţei înspre esenţă: „*Tu nici visai că-n gându-mi eu fălcile-ţi dezbrac/De cărnurile albe şi gingaşe şi sterpe,/Că idolului mândru scot ochii blânzi de şerpe,/Tu nici visai că-n gându-mi eu faţa ta o tai*". Reacţia virulentă la demonismul latent al frumuseţii feminine - încă Seneca numea femeia *animal impudens* - este însă lipsită de succes, întrucât ea are aceeaşi influenţă ca „*steaua fatală peste mări*" asupra oceanului „*cu suferinţi adânci*" care e pătruns de „*jalea luminei celei reci*". Durerea imprimă ritmul deplasărilor cosmice, certitudine care plasează feminitatea în centrul spiritual al întregii lumi („*Astfel domneşti pe visu-mi şi pe singurătate-mi*"), ca o calitate regeneratoare a energiei vitale. În felul acesta este dejucat şi planul demonic al divinităţii anti-umaniste, căci prin suferinţă titanul găseşte deschiderea salvatoare către genialitate, creaţia echivalând cu posibilitatea atingerii perfecţiunii chiar în timpul unei existenţe nedesăvârşite: „*mistuit de chinuri ca Tantalus în iad./Dar în zadar! căci astfel a fost voinţa sorţii/Ca tu să-mi dai durerea şi voluptatea morţii/Şi- să-mi răsai din marea de suferinţi, înaltă,/Ca marmura eternă ieşită de sub daltă*"[219]. Atitudinea stoică în faţa suferinţei îl apropie

[217] Ibidem, pp. 530-531;
[218] Ibidem, pp. 534-535;
[219] Ibidem, pp.536-538;

pe Eminescu de eroismul lui Alfred de Vigny: „*J'aime la majesté des souffrances humaines*" (**La maison du berger**)[220].

În încercarea de a se împotrivi voinţei sorţii, artistul îşi creează propriul arhetip feminin („*Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat*"), care să-i ofere o compensaţie pentru imperfecţiunea morbidă a lumii: „*Ca iarna cea eternă a nordului polar/Se-ntinde amorţirea în sufletu-mi amar,/Nimic nu luminează astei pustietăţi,/Doar sloiurile par ca ruine de cetăţi,/Plutind de asprul viscol al morţii cei de veci…/Tu ramură-nflorită…pe visul meu te pleci!//Din lumea de mizerii şi fără de-nţeles/Cu ochii cei de gheaţă ai morţii m-am ales/Şi totu-mi pare veşted, căzut şi uniform./Sunt însetat de somnul pământului s-adorm,/Încît numai de nume îmi pare că exist…*". Demonismul lumii este răscumpărat, în chip paradoxal, de feminitatea ideală pe care o închipuie eul liric, feminitate ce se mineralizează, cantonându-se în propriul contur desăvârşit. Pentru poezia profund masculină a lui Eminescu, eclipsarea feminităţii declanşează o criză ce are ca efect *întunecarea* sufletului, *îngheţarea* substanţei vitale şi invocarea morţii: „*Nimic de care-n lume iubirea să mi-o leg,/Pustiul şi urâtul de-a pururi mă cuprind…/Doar braţele-ţi de marmur în visul meu se-ntind!//Precum corăbii negre se leagănă de vânt/Cu pânzele-atârnate departe de pământ,/Cum între cer şi mare trec păsările stol,/Trec gândurile mele a sufletului gol,/Întind ale lor aripi spre negre depărtări…/Tu numai eşti în visu-mi luceafărul pe mări*"[221] (**Apari să dai lumină**). Rolul din **Luceafărul** a fost inversat, acum geniul fiind cel care practică invocarea feminităţii cosmice fără de care universul său moral se descompune; se confirmă, astfel, „caracterul feminin al romantismului"[222] Aşadar, arta singură nu poate, prin disciplina stilistică, să insufle viaţă unei existenţe nesuşţinute estetic din interior, dar contribuie la plasticizarea idealului poetic, la antropomorfizarea sa, depăşind, astfel, sincopa dintre sfera axiologică şi cea a praxisului repetitiv.

Chiar şi ipostazele puterii (împăratul, cezarul, voievodul) se construiesc în legătură cu anxietatea neîmplinirii erotice, ele nefiind decât variante demonizate ale curtării dimensiunii feminine a sufletului („*Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume, / Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume*"). Demonizate întrucât dominaţia mundană nu se poate obţine decât în urma pactului malefic în care forţele răului sunt conjurate cu mijloacele specifice ritualurilor benigne: „*Ruga-mă-voi cu mîna uscată ţinînd strana, / Deasupra mea cu-ntinse aripi va sta Satana*".[223] (**Renunţare)**.

### *I.18. Astrul iubirii defuncte. Demonism masculin şi demonism feminin*

Alienarea prin iubire cunoaşte expresia cea mai acută în **Luceafărul**, dar şi în variantele la cunoscutul poem, care nu fac decât să accentueze latura demonică a deschiderii amoroase idealizante şi astrale. **Un farmec trist şi nenţeles** (1882) acuză irosirea forţei vitale în obstinata urmărire a unei himere („*Un farmec trist şi nenţeles / Puterea mea o leagă, / Şi cu nimic m-am ales / Din viaţa mea întreagă*"), entitate morganatică capabilă să dizolve spaţiul în temporalitate şi, deci, să anuleze structurile psihice: „*E un luceafăr răsărit / Din negura uitării, / Dînd orizont nemărginit / Singurătăţii mării*". Steaua misterioasă, loc geometric al aspiraţiilor afective superioare, se transformă într-o gaură neagră ce tinde să absoarbă, prin implozie, structurile universale: „*Îngălbenit rămîne-n veci / Şi-i e aproape stinsul, / Cînd ale apei valuri reci / Călătoresc cu dînsul*". În fapt aceasta este revanşa – tragică – pe care şi-o ia îndrăgostitul celest înşelat care, devenind un astru al iubirii defuncte („*luminează din trecut / Iubirii celei moarte*"), proiectează asupra întregii lumi un fascicul luminos hipnotizant şi otrăvitor: „*Şi se aprinde pe-orizon / Pustiu de mări şi stepe / Şi a lui farmec monoton / M-a-nvins făr-a-l pricepe*"[224]. Ovidiu, de asemenea, avertiza cu privire la influenţa

[220] în **Antologie bilingvă de poezie franceză,** p. 82;
[221] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 543-545;
[222] Ricarda Huch, **op. cit**., p. 123;
[223] M. Eminescu, **Poezii**, p. 546;
[224] Ibidem, pp. 558-559;

negativă a luceafărului: „*Luceafărul de ziuă pe cer a picurat. / Luceafărul de ziuă lucea-n nemărginiri: / Vestea de vremuri negre, vestea nenorociri*”[225]

Împotriva acestei influenţe nefaste a Luceafărului muribund, care îmbolnăveşte cu razele sale destinul umanităţii, este oferit antidotul răcelii, al neimplicării, din versurile strict cadenţate ale **Glossei**. Atitudinea stoică, izolarea scrutătoare, au menirea de a dejuca seducţia greu de neglijat a unei lumi demonizate, ce mistifică esenţa personalităţii şi practică până la derută jocul dintre adevăr şi travesti: „*Cu un cântec de sirenă,/Lumea-ntinde lucii mreje;/Ca să schimbe-actorii-n scenă,/Te momeşte în vârteje*”[226]. Umanizarea ar consta, astfel, în aflarea justei măsuri, destinaţie clasică ce permite evitarea unei stări conflictuale corosive între minte şi inimă. Ce se întâmplă dacă *sirena* lumii reuşeşte să potenţeze nesăbuit pasionalitatea, adevărată cutie a Pandorei pentru echilibrul intelectual, ne este înfăţişat în sonetul **Iubind în taină…**. *Îmbătarea* gândirii este urmată de „*dulcea-nvăpăiere*” care anunţă „*o vecinicie/De-ucigătoare visuri de plăcere*”, sfârşitul fiind însă întotdeauna cerşirea unui „*sfârşit durerii*”[227].

Demonia presupune devierea înspre extreme, una fiind cea a devitalizării (*hipoestezie*), cealaltă a excesului pasional (*hiperestezie*). Plângerea lui Okeanos după fanata Veneţie este provocată tocmai de epuizarea, printr-o trăire prea intensă, a resurselor vitale, luna spectrală întărind senzaţia de decrepitudine morbidă: „*S-a stins viaţa falnicei Veneţii,/N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri;/Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,/Pătrunde luna înălbind pereţii*”. Demonismul pasiv îşi face simţite efectele prin reducerea angoasantă a registrului auditiv în favoarea unui sunet predominant: „*Ca-n ţintirim tăcere e-n cetate./Preot rămas din a vechimii zile,/San Marc sinistru miezul nopţii bate*”[228]. Eminescu refuză până şi proiecţia onirică, cu rol compensator, pe care o admisese August von Platen Hallermünde: „*numai în vis trăieşte, triumfală,/Veneţia, doar umbre vechi desface./Leul Republicii în pulberi zace*”[229]. La fel, în **Se bate miezul nopţii** (1883), limba clopotului închipuie o *cumpănă* a gândirii ce menţine echilibrul între viaţă şi moarte. Surprinzător este că, atunci când somnul nu vrea să *vămuiască* viaţa, devine extrem de activă prezenţa morţii, în special ca regresie temporală înspre origini, cu efect de *circulus vitiosus*. Visarea tinde să reconstruiască în mod glorios faptele trecutului, pe când insomnia cauzează pesimism şi tendinţa de anulare a timpului prin parcurgerea lui inversă.

Odată ce viaţa împrumută chipul morţii („*S-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte*”[230]), în sensul de dispariţie a provocării estetice, se sfârşeşte şi amorul absolut, posesiv până la demonie, care devorase cuplul primordial din poezia eminesciană: „*Te duci şi ani de suferinţă/N-or să te vază ochii-mi trişti*”. În **Te duci**, amantul conferă termenului de *demon* un înţeles goethean, de asumare a contradicţiilor în numele unui ideal de perfecţiune morală şi estetică: „*Un demon sufletul tău este/Cu chip de marmură frumos*”. Contemplarea chipului îndrăgit conduce la o atare intensificare a experienţelor senzoriale încât cuvântul de dragoste deviază adesea în blestem („*Te blestemam, căci te iubesc*”[231]), afirmând încă o dată bipolaritatea trăirilor amoroase în creaţia eminesciană.

Demonismul, în manifestarea sa ultimă, ni se înfăţişează în **Scrisoarea V**, deşi aceasta fusese pregătită, aşa cum am văzut, încă din **Te duci**. Sufletul daimonic al artistului nu se poate sluji de frumuseţea feminină, întrucât aceasta este „*de prisos*” şi nu serveşte decât la satisfacerea unor dorinţe obscure („*gropiţe face-n unghiul ucigaşei sale guri*”). Plasarea femeii, chiar din începutul poeziei, în vecinătatea morală a Dalilei este menită a dezvălui determinarea sexuală, deci inferioară, a unei fiinţe cu aparenţă perfectă. *Eternul feminin* preamărit de Goethe îşi păstrează forţa inspiratoare şi la creatorul român, doar că grandoarea este una exclusiv conceptuală, neîmplinită de nici o ipostază concretă a feminităţii: „*Ea nici poate să-nţeleagă, că nu tu o vrei…că-n*

[225] Ovidiu, **Tristele**, **Elegia a III-a**, trad. de Eusebiu Camilar, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 41;
[226] M. Eminescu, **Poezii**, p. 153;
[227] Ibidem, p. 155;
[228] Ibid., pp. 156-157;
[229] în **Antologia poeziei romantice germane, Veneţia XXII,** trad. de Ştefan Aug. Doinaş, p. 296;
[230] M. Eminescu, **Poezii**, p. 157;
[231] Ibid, p. 163;

*tine/E un demon ce-nseteaz*ă *după dulcile-i lumine,/C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,/Că o vrea…spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși,/Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme/Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,/Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,/Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere./Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model/Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel*"[232]. Pygmalion căruia i se refuză însufleţirea creaţiei, artistul nu adoptă misoginismul ca o formulă auto-protectoare, ci se îmbibă cu tristeţea de a nu-şi putea vitaliza arta prin comunicare. Aşadar, Eminescu ajunge să practice distincţia conform căreia demonismul masculin este de natură daimonică (Mefistofel: „*O parte sunt dintru acea putere/Ce numai răul îl voiește,/Însă mereu creează numai bine*"[233]), creator şi prometeic, pe când femeia rămâne un factor negativ prin faptul că îşi cultivă aparenţa în dauna esenţei („*Frumusețea steagul ignoranței fâlfâind*"[234]). Consecinţa demonizării fiinţei este împietrirea sufletească şi mentală, imposibilitatea de recuperare a condiţiei adamice: „*Când vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila -/De ai inimă și minte – feri în lături, e Dalila!*"[235]. Nu rămâne decât soluţia restaurării fiinţării, în toată complexitatea manifestării ei (*apocatastasis panton*), pentru a transforma în realitate palpabilă utopia morală a lui Victor Hugo: „*L'eclosion du bien, l'écroulement du mal*" (**Plein ciel**)[236].

## Capitolul II

Titanismul eminescian

[232] Ibidem, p. 126;
[233] Goethe, **Faust**, pp. 83-84;
[234] Ibidem, p. 409;
[235] M. Eminescu, **Poezii**, p. 128;
[236] V. Hugo, **op. cit**., (" Înstăpânirea binelui, prăbuşirea răului ", trad. n.), p. 349;

„Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations,
Ma main fait et défait les générations. –
Hélas! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!"[237]

Figurile titanismului nu sunt printre cele mai des întâlnite în poezia eminesciană, în comparaţie cu cele ale demonismului şi cele ale genialităţii. Dar, precum Leibniz introdusese conceptul de *forţă* pentru a rezolva dualismul antinomic cartezian, aşa şi titanului îi este rezervată menirea de a dinamiza gândirea poetică a lui Eminescu, şi aceasta întrucât între titan şi geniu există o „*sinteză dialectică*"[238]. De cele mai multe ori revolta titanică rămâne la nivelul intenţionalităţii sau este îndreptată în contra tarelor morale ale societăţii; *causa sui* nu o constituie decât rareori tentaţia de a modifica datele organizării cosmice prestabilite deoarece – consideră Matei Călinescu – „demiurgul eminescian […] nu mai reprezintă acea divinitate împotriva căreia se revoltau titanii romantici, ci a devenit un simbol al necesităţii cosmice, al conştiinţei universale a necesităţii"[239]. Scepticismul final al poetului se datorează acestei necesităţi de factură hegeliană, pe care el refuză să şi-o asume ca libertate; iată de ce D. Popovici poate identifica paradoxul paradigmei geniu-titan: „geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluţia lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către noi forme de viaţă, ajunge totuşi să se izoleze de această omenire, să-şi convertească firea lui activă într-o fire contemplativă"[240]. În acest sens, criticul practica distincţia între un *titan istoric* şi un *titan mitologic.*[241].

II.1. Titanismul patriotic. Filonul postpaşoptist al amorului demonic

O abordare cronologică a poeziei eminesciene ne va oferi drept prim reper al titanismului său poezia din 1866, **Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie**. Tânărul artist este însufleţit aici de un „*Vis de răzbunare negru ca mormântul*"[242], într-o încercare lirică de recuperare a trecutului glorios al patriei. Pasiunea lui Eminescu pentru *historia rerum* va funcţiona neîntrerupt până când se va dovedi – în cheie schopenahauerianã – că, *horribile dictu*, „*colţul istoriei este răul*". Dar, la 1867 dârzenia adolescentului nu este dominată de pesimismul dedus din filosofia istoriei, ci ea se încearcă în a alege „*falnica cunună a bardului bătrân*", în defavoarea ghirlandei şi a lirei „*vibrândă de iubire*". Oda **La Heliade** trădează impulsivitatea byroniană a postpaşoptiştilor, în versuri ce compară poezia autorului **Mihaidei** cu *„profeţia unei Ieremiade*": „*Sublim însă e cântul când ţipă şi ia-n goană/Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă,/Şi spumegă ca furii şi urlă-ngrozitor*"[243]. Corespondentul pe plan istoric al lui Heliade-Rădulescu este **Horia**, erou conştient de grandoarea misiunii sale: „*Horia pe-un munte falnic stă călare:/O coroană sură munţilor se pare,//Iar Carpaţii ţepeni îngropaţi în nori/Îşi vuiau prin tunet gândurile lor"*. Totodată, *toposul* „frunţii" se inserează din ce în ce mai ferm în vocabularul poetic eminescian, cu o specificare de genul „*frunte rece*", simbol al luciditãţii

[237] Alfred de Vigny, **Poésies choisies, Poèmes antiques et modernes, Moïse**, („Sunt uriaş, tălpile mele apasă asupra neamurilor,/În mâna mea ține soarta generațiilor. -/Ah! sunt, Doamne, puternic şi solitar,/Ci lasă-mă să dorm somnul pământului!'', trad. n.), Librairie Larousse – Paris, p. 18;
[238] Matei Călinescu, **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, E. P. L., Bucureşti, 1964, p. 74;
[239] Ibidem, p. 171;
[240] D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 303;
[241] Ibidem, p. 328;
[242] M. Eminescu, **Poezii**, Ediția Perpessicius, E. S. P. L. A., Bucureşti, 1958, p. 15;
[243] Ibidem, pp. 15-16;

nesincopate a fãptuitorului sau, chiar, a visãtorului. Formaţia clasicã a poetului se trãdează în asemuirea lui Horia cu „Joe", iar a Carpaţilor cu Olimpul. Preamărirea sacrificiului patriotic, într-un limbaj caracteristic romantismului clasicizant, este hölderliniană: „*Daţi-mi, o, daţi-mi şi mie un loc între arme,/Nu vreau o moarte de rând să mă aibă!/Să mor zadarnic mi-e silă; dar dulce îmi pare/Jertfa pe culme, căzând pentru ţară*"[244].

În **Amorul unei marmure** (1868), răsunã strigătul de deznădejde al titanului îndrăgostit. Nefiind un *homo fictus*, el nu se mulţumeşte cu reprezentarea fiinţei iubite; ceea ce îi lipseşte în mod dureros este întruparea frumuseţii. Din versurile care exprimă furie şi contorsionare sufletească („*Un leu pustie-i rage turbarea lui fugindă,/Un ocean se-mbată pe-al vânturilor joc,/Şi norii-şi spun în tunet durerea lor mugindă,/Gândirile de foc*"[245]) se poate extrage un crez estetic al finitudinii, al palpabilului. Această *vis activa*, forţă propulsatoare a fiinţei titaneşti, se exercită în dauna lui *vis contemplativa*; noul Pygmalion nu-şi poate sublima sentimentele puternice pentru a atinge hegeliana *emoţie impersonală*. Neputând accede la *catharsis* şi, deci, arta neprovocându-i o *purificare* a emotivităţii, el practică un transfer de „realitate" asupra operei artistice, în loc ca operaţia să fie inversă. Îndrăgostitul frustrat se aseamănă unui „*rege asirian*" „*cu sufletu-n ruină*" sau cu „g*emându-l uragan*" ce „*stâncelor aruncă durerea-i înspumată*". Întreaga poezie constă într-o enumerare a unor stări de crizã, a unor izbucniri declanşate de „*o tainică mânie*"[246] şi duse *à outrance*: „*Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,/Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor*". De fapt, structura lirică este alcătuită dintr-o serie de comparaţii care toate sunt destinate a evidenţia chinul artistului în incapacitate de a stabili o comunicare cu opera sa.

Pe de altă parte, distingem şi filonul inspiraţiei postpaşoptiste, care aduce în avanscenă imaginea femeii îngheţate, insensibilă la demersul amoros masculin - Depărăţeanu însuşi scrisese o poezie intitulată **À une fille de marbre**. Se poate face referinţă şi la acea *Vénus méchante* a lui Theophile Gautier, însă lucrul de căpetenie rămâne tensionarea insuportabilă la care Eminescu îşi supune cosmosul poetic. Dacă în ultimii ani ai creaţiei sale se va impune imaginea artistului îngheţat şi el, precum marmura operei, răceala fiind „un protest al spiritului"[247], şi nu o simplă abdicare, acum neîmplinirea iubirii este exprimată sub formă de strigăt şi clocot temperamental: „*Iubesc precum iubeşte pe-o albă vijelie/Un ocean de foc*"[248]. Or, iubirea este destăinuire, comunicare şi combustie sufletească; în lipsa ei titanul nu poate trece la acţiune, criza morală împiedicându-l să-şi controleze imensele disponibilităţi energetice. Rezultatul nu poate fi decât unul tragic şi absurd totodată: Pygmalion se cufundă în anonimat fără să profereze blasfemii (cum se va întâmpla în **Mortua est**), însă învins de incantaţiile incoerente ale demenţei: „*Ca un smintit ce catã cu ochiu-ngălbenit,/Cu fruntea-nvineţită, cu faţa cenuşie/Icoana ce-a iubit*".

Deşi Elena Loghinovschi deosebeşte titanismul *protestatarului* la Lermontov de cel al *gânditorului* la Eminescu[249], spiritul critic al poetului român se manifestă cu pregnanţă încă din 1869 când, în **Junii corupţi**, aruncă „*Blestemul mizantropic cu vânăta lui ghearã*" asupra tinerilor decrepiţi ce nu sunt capabili să asculte cum „*murmură trecutul cu glas de bătălie*". Deja de pe acum Eminescu are viziunea romanticã a „poporului împărat", a cărui energie inepuizabilă este comparată antitetic– ca mai târziu în **Memento mori** – cu „diluviul de foc". Exortaţia eminesciană are ca punct de plecare statura maiestuoasă a Cezarului, a lui Traian şi ideea reînvierii Romei, poetul însuşi văzându-se ca un uliu ce loveşte necruţător în acele „*frunţi învineţite/De sânge putrezit*"[250]. Atitudinea este identică celei a lui „Petöfi mîniosul", care şi el cântase, la 1847, implicarea poetului: „*În focul luptei, printr-ai tăi soldaţi,/Mă aflu şi eu, veac al meu,/Cu versul meu,/Cu*

[244] în **Antologia poeziei romantice germane. Moartea pentru patrie**, trad. de Ştefan Aug. Doinaş şi Ion Negoiţescu, p. 13;
[245] M. Eminescu, **op. cit**., p. 18;
[246] Ibidem, p. 19;
[247] M. Călinescu, **op. cit**., p. 119;
[248] M. Eminescu, **op. cit**., p. 19;
[249] Elena Loghinovschi, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 240;
[250] M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 20-21;

*versurile mele, - şi oricare/Din cânturi e-un viteaz şi-un paraleu"*[251]. Suntem în epoca în care combativitatea creatorului denotă o asemenea forţă încât *nu* se ajunge la decuparea unui „cadru de proporţii titanice fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu"[252], la depersonalizarea gestului contestatar. Este o vârstă la care oda energică răspunde cel mai bine idealurilor mai mult sau mai puţin utopice ale artistului cuprins de verva renaşterii naţionale, renaştere oarecum neglijată după înfăptuirea Unirii din 1859. Aşa este cazul cu poezia ocazională **La moartea principelui Ştirbey**, unde se face încercarea de a configura o mitologie naţională modernă.

### II.2. Maturizarea inspiraţiei. Titanismul moral şi problematica răului. Titanismul peisagistic

De abia cu începere din 1871 titanismul eminescian se îmbogăţeşte cu motive noi, capabile să completeze energetismul juvenil cu nuanţe melancolice, obţinute în urma utilizării unor metafore elaborate. Titanismul spiritual, cu ascendenţă în apriorismul kantian spaţio-temporal[253], îi permite poetului să se plaseze, la alegere, în orice punct de pe axa temporală, cu scopul de a compara trecutul cu prezentul. O **Închinare lui Ştefan-Vodă** aduce în prim plan „*strunile plesnite şi harpa desfăcută*"[254], expresie orfică a durerii celui care vede la Putna înmormântată pentru totdeauna gloria militară română. Titanismul peisagistic prinde contur o dată cu varianta din 1871 la **Andrei Mureşanu**, unde cadrul natural este „*de-o romanticitate sălbatecă*", cu „*brazi acăţaţi de vârfuri de stânci"*. În mijlocul acestei naturi răvăşite poetul ardelean contemplă trecutul „*şi-icoana lui barbară*" ori ascultă „*vocea cea măreaţă/A undelor teribili, înalte, zgomotoase*", glasul „*undelor de timp*" pentru a afla care este *pârghia* ce „*ridică viitorul – puterea care toarce/Al vremii fir*". Cum va fi cazul de acum încolo în opera literară a lui Eminescu şi aici titanul dovedeşte incontestabile calităţi de gânditor şi visător. Ceea ce declanşează revolta – în fapt o contemplaţie a revoltei – este identificarea *răului* ca „*sâmburele lumii*" înscris în „*cartea lumii d-eternă răutate*"[255]. Răul se verifică, astfel, ca *οὐσία πρώτη*, ca substanţă primă de sorginte aristotelică ce poate afirma ori nega mai multe predicate şi care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect. Treptat, problematica morală o înlocuieşte pe cea erotică, aducându-l pe tânărul poet aproape de inspiraţia lui Carducci: *„Piei, cânt de-amor; într-alt chip de zăbave/Un patos nou ce-ntreg mă inundează:/Aş vrea în larma spadei, mânioasă,/C-un vers de-Alceu s-aprind simţiri grozave"*[256].

Cu plecare din acest punct se declanşează rebeliunea lui Mureşanu, care înţelege – ca mai târziu proletarul din **Împărat şi proletar** – să ridice poporul împotriva unei false orânduiri sociale: „*O, ridicaţi în suflet gigantici vijelii/Şi sfărâmaţi c-o mândră strigare triumfală/Ordinea cea nedreaptă, şireată, infernală*". Pe urma marilor romantici şi dintr-un sentiment al neputinţei dureroase, rebelul îl invocă pe Satan, „*geniu al desperării*", singurul care ar putea să-i transforme în realitate viziunile apocaliptice: „*O! de-aş vedea furtuna că stelele desprinde,/Pe cer talazuri mândre înalţă şi întinde,/Şi nourii ca sloiuri de gheaţă aruncate,/Sfărmându-se de-a sferei castele înstelate -/Cerul din rădăcină nălţându-se decade,/Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/Se-nmormânteazã-n caos întins fără de fine,/Zburând negre şi stinse surpatele lumine./Văd caosul că este al lumilor săcrii,/Că sori mai pâlpâi roşii gigantice făclii/Şi-apoi se sting. – Nimicul, linţoliu se întinde/Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde!*". Invocarea lui Mors, „*Ahanghel al morţii cei bătrâne"* este provocată – monologheazã Mureşanu – de „*titanica turbare/Ce-n aşchii sclipitoare gândirea mi-o sfăramă"*, de certitudinea unei prestabilite dizarmonii universale. La fel, Carducci repudia contemporaneitatea meschină: *„Stau lângă ele-aici şi mă cutremur/Nedrepte vremi dispreţui, zvârl blestemul/Spre lumea rea – alt nu mai pot – pe veci!"* (**XLIX În Santa Croce)** [257].

---

[251] Petöfi, **Versuri**, **Viteji în zdrenţe**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 20;
[252] Eugen Todoran, **Mihai Eminescu. Epopeea română**, Editura Junimea, Iaşi, 1981, p. 332;
[253] Elena Tacciu, **Romantismul românesc**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 246;
[254] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 219;
[255] Ibidem, pp. 222-224;
[256] Giosuè Carducci, **op. cit, XXXIX**, p. 8;
[257] Ibidem, p. 9;

Anul următor aduce o adâncire a demonismului eminescian, determinată de o marcată decepţie a poetului cu privire la răsunetul social al mesajului versurilor sale. Faptul acesta va favoriza răsfrângerea unui talent atât de complex pe tărâm metafizic şi redefinirea în direcţie barochistă a încărcăturii stilistice ca pandant al viziunilor cosmice. Un fragment ca **Egipetul** redă admirativ silueta magnifică a anticei Memfis: *„Mur pe mur, stâncă pe stâncă, o cetate de giganţi -/Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie!/Au zidit munte pe munte în antica lor trufie/I-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanţ"*; siluetă ce este proiectată cosmic după ce fusese absorbită mintal de elementul acvatic: „*Ca un gând al mării sfinte, reflectat de cerul cald/Ş-aruncat în depărtare"*[258]. Când excelenţei urbane nu-i mai corespunde un nivel etic pe măsură al locuitorilor, magul, „*paza răzbunării, a cetit semnul întors*", pedeapsa cuvenită unei „*ginţi efeminate*". Păzitorul bunei măsuri declanşează o apocaliptică furtună de nisip, capabilă să anuleze acumulările civilizatoare: „*Uraganu-acum aleargă pân'ce caii lui îi crapă/Şi în Nil numai deşertul nisipişul şi-l adapă/[…]/Memfis, Teba, ţara-ntreagă coperită-i de ruine,/Prin deşert străbat sălbatec mari familii beduine*". Magul nu împărtăşeşte idealul prometeic şi, precum la filosofii presocratici, ciclurile existenţiale au un sfârşit catastrofic în momentul când nu-şi pot menţine rectitudinea morală. Ca urmare, întreg edificiul civilizaţiei umane va fi scufundat, înghiţit de Okeanos, asemenea Atlantidei: „*Marea-n fund clopote are care sună-n orice noapte;/Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte*"[259].

„Ilimitatul volum tanatologic" şi o metaforică „transgresiune a regnurilor"[260] se regăsesc în **Demonism**, acolo unde pământul este „*Titanul mort*" care din „*sântul suc al stinsei sale vieţe"* ridică în umanoizii – altminteri neputincioşi – care-i împânzesc trupul: „*Gândiri de-o nobilă, naltă răscoală*". Numai datoritã acestui erou sacrificat în lupta contra unui demiurg demonic („*mare/Puternic egoist*"), omul poate accede la demnităţi ontice. Titanul este „duiosul tată" care-şi îndeamnă copiii să rezolve „*enigma scumpă"* a vieţii, scop în care el vorbeşte „*în cugetări/Strălucitoare, varii,-mbălsămate,/În flori, în râuri, în glasul naturii*". Neînţeles, însă, el rămâne un „*Titan bătrân cu aspru păr de codri*" ce „*Plânge în veci pe creţii feţei sale/Fluvii de lacrimi*", în timp ce „*Uscat…stors de dureri este adâncu-i -/Şi de dureri a devenit granit"*. Panteismul acestor versuri poate fi pus în legătură cu filonul oriental din gândirea poetului român, care are viziunea unei structuri răsturnate a lumii, dat fiind că zeul suprem este de fapt întruchiparea supremă a răului, în timp ce susţinătorul ideii binelui va fi predestinat să ajungă victimă. De aceea Eminescu are revelaţia mineralului, a elementarului ca substanţă purificată prin suferinţă, aşa cum o avuseseră şi Goethe, Novalis şi Schelling. Imnul înălţat de poet Demonului-Titan este, cu adevărat, un imn către principiul benign, a cărui revoltă titanică este justificată de injustiţia care stă la baza propulsării istoriei: „*O, Demon, Demon! Abia-acum pricep/De ce-ai urcat adâncurile tale/Contra nălţimilor cereşti;/[…]/Tu ai fost drept, de-aceea ai căzut./Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume;/El e monarh şi nu vrea a cunoaşte/Decât voinţa-şi proprie şi-aceea/E rea"*. Greşeala Titanului constă, aşadar, în neînţelegerea faptului că „*Dreptatea nu-i nimic făr'de putere*"[261], că voinţa de putere este combustibilul cosmic. Luându-şi ca model dictatura lui Ormuz, în religia mazdeistă, Eminescu opune figurii cezarului pe cea a anarhistului, instituind o dialectică a contrariilor ce diminuează rostul luării în discuţie a unei *Weltanschauung* pesimiste. Eludarea pornirii anarhiste, îndreptate contra unei realităţi *à rebours,* se poate face numai prin intermediul visului, întrucât acesta este „creaţia inconştientului, este dublul mai pur al realului"[262]. La fel, considera Pompiliu Constantinescu, „romanticii germani voalează existenţa în bruma deasă a imaginii subiective pe care o substituie lumii reale. E un idealism voluntar exasperat, născut din necesitatea de a crea o altă lume. Pesimismul însuşi, colorat de închipuirea unui Novalis, Shelley, Eminescu, e o formă invertită de idealism, o transpunere într-o existenţă ce-şi creează legile după propriile ei premise arbitrare"[263].

---

[258] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 35;
[259] Ibidem, p. 37;
[260] Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu,** Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 39;
[261] M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 248-251;
[262] S. Paleologu-Matta, **Eminescu şi abisul ontologic**, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 106;
[263] Pompiliu Constantinescu, **op. cit**., pp. 241-242;

Capacitatea imaginarului eminescian de a se răsfrânge simultan pe două planuri – unul concret-social şi altul complet ficţional – este confirmată magistral, de exemplu, în poemul **Miradoniz**, de asemenea din 1872, unde fantezia poetului creează un decor de o luxurianţă ce aminteşte de tablourile lui Rousseau Le Douanier. Naivitatea construcţiei, însă, nu este caracteristică penelului eminescian, care trasează contururile cu mare fermitate, chiar dacă metoda folosită este hipertrofierea. Titanismul din **Miradoniz** este unul exclusiv peisagistic; astfel, „*Miradoniz avea palat de stânci,/Drept streaşină era un codru vechi/Şi colonadele erau de munţi în şir/Ce negri de bazalt se înşirau"*. Decorul construit pe verticală cunoaşte o diviziune, respectiv verticalul aproape celest şi verticalul adâncimilor, al subteranului, axul median fiind *fluviul-oglindă*, sursă germinatoare a acestui tărâm virginal: „*O vale-adâncă ce-ngropa în codri,/Vechi ca pământul, jumetă din munte,/Mâncând cu trunchii rupţi scările negre/De stânci […]/O vale-adâncă şi întinsă, lungă,/Tăiată de un fluviu adânc, bătrân,/Ce pe-a lui spate văluroase pare/A duce insulele ce le are-n el -/O vale cât o ţară e grădina/Castelului Miradoniz"*. După ce a înfăţişat o natură gotică grandioasă, poetul se concentrează asupra aspectelor fragile, delicate ale mediului, pe care le hiperbolizează; ochiul său vrăjit ajunge să distingă: „*Păduri cărora florile/Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii,/Şi crini, ca urnele antice de argint*". Urmând cerinţele unui realism fabulos, Eminescu sporeşte proporţional şi calităţile olfactive ale plantelor supradimensionate: „*Tufe de roze sunt dumbrăvi umbroase/Şi verzi-întunecoase, presărate/Cu sori dulci înfoiaţi, mirositori -/E-o florărie de giganţi*". (Ne aflăm la un pas de acea **Matinée d'ivresse** a lui Arthur Rimbaud, unde peisajul este invadat de „*une débandade de parfums*"[264]). Deşi o excrescenţă, parcă, a răbufnirii vegetale, palatul cu coloane şi „*înalte hale cu plafondul/Lor negru strălucit*"[265] îndeplineşte o funcţie de încoronare ierarhică a întregului ansamblu; el rămâne un „hyper-eon" plutitor într-o hölderliniană „ewige Klarheit" („luminã nepieritoare"). Riscul haosului fiind semnalat din vreme, el este transformat în cosmos prin acţiunea coercitivă a forţei ordonatoare a imaginaţiei poetice. În acest sens acţiona şi sfatul lui Adam-Kepler din **Tragedia omului** a lui Madach Imre: „*Să nu te temi că-nchipuirea ta/Trece hotarul larg al firii noastre,/Căci nu-s porunci şi lege nu-i în artă!*"[266]

Oglinzile întunecate ale zidurilor castelului constituie, în acelaşi timp, limita maximă până la care se poate avânta individul cutezător în avântul său către „*a cerului arcuri măreţe*"[267], o „*poartă închisă* [ce, n.n.] devine cauza complexului luciferic"[268]. Acelaşi palat, ca ţintă a călătoriei unui *Halbgott*, guvernează şi întinderile spaţiale ale poemului orfic **Ecò**: „*Castelul se nalţă, se-ncruntă,/Şi-a murilor muchie şi creştetu-i nalt/De nouri şi ani se-ncăruntă"*, reuşind să îmbine masivitatea medievală cu o imponderabilitate diafană: „*Palatul plutea în magie/Aurie*"[269]. Tocmai acestă suprapunere a aparenţei feerice peste soliditatea seculară face din castelul eminescian – cu echivalentele lui: peştera şi hala oceanică – un „*unerklärlicher Proteus*", în formularea romanticului german Eichendorff.

Atitudinea titanică îi este caracteristică, în mod surprinzător, tinerei din poemul **Ecò** care, spre deosebire de Cătălina tânjeşte după marile provocări ale categoriei departelui: „*Doresc doar ca în fundul mării/Să mă ia cu sine-n serai,/În nalte albastrele sale,/Furtuna, copila de crai.//Doresc ca să intru cu luna/În dome de nouri, ce pier -/Doresc cu popoare de stele/Să merg drumul mare din cer*"[270]. Ea, asemenea ciobanului din **Miorița**, are „o viziune concretă a Totului"[271].

Chiar şi într-un poem de substanţă orfică, muzical-rarefiată, Eminescu simte nevoia să dispună arhitectural până şi formele perisabile ale norilor care „*par o cetate în lună"* cu stâlpi suri, în timp ce luminătorul nopţii iese „*dintr-a stîncilor colţi*"[272]. Faptul acesta certifică marea atracţie pentru

[264] Arthur Rimbaud, **op. cit**., p. 40;
[265] M. Eminescu, **Poezii**, pp. 252-253;
[266] Madach Imre, **op. cit.**, p. 153;
[267] M. Eminescu, **Poezii**, p. 254;
[268] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu – cultură şi creaţie**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 160;
[269] M. Eminescu, **Poezii.,** p. 256;
[270] Ibidem, p. 258;
[271] G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 84;
[272] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 261;

palpabil şi stricteţe morfologicã a unui poet ce începea sã se îndepãrteze de abstracţionismul conceptual al poeziei româneşti anterioare şi chiar contemporane lui.

### II.3. *Ars poetica* titanianã. Valhala subacvaticã şi mântuirea prin erosul lilial

**Odin şi poetul** debuteazã cu o *ars poetica in nuce*: „*durerea mea adâncã/S-o lustruiesc în rime şi cadenţe*"[273]. Un crez asemănător, cu deosebirea cã la Eminescu chinul fizic şi moral este absorbit întotdeauna în geneza artisticã, aflam în confesiunea lui Faust: „*Sunt vindecat de setea cunoştinţei,/Vreau pieptul sã mi-l dau de-acuma suferinţei*"[274]. Un *titanism al desãvârşirii artistice*, vizibil în efortul de a identifica „*Espresia adâncã/Unei simţiri adevãrate*". Neînţelegând eroismul creaţiei, lumea îl împinge pe creator în izolare, iar tânărul „*cu ochi din ceriuri*" coboarã cãtre miticele „*albastre hale şi mãreţe*", în cãutarea zeilor „*vechi şi mândri ai Valhalei*". Pentru Eminescu, submarina Valhalã este sediul ideilor pure, inclusiv al ideii neîntinate de umanitate; de aceea dorinţa de imersiune în stihia proteiformã şi glacialã simbolizeazã o migraţie înspre cercul strâmt al Adevãrului: „*O mare, mare îngheţatã, cum nu sunt/De tine-aproape sã mã-nec în tine*". Cum, însã, orice revelaţie se manifestã prin forme sesizabile percepţiei intelectuale a omului, bardul va avansa în cunoaştere prin intermediul zeilor refugiaţi în regatul lui Neptun, în urma victoriei temporare a zeilor romani. Aici el îl va întâlni pe Decebal, care trãieşte nostalgia cetãţii sale de scaun, Sarmisegetuza cea „*cu turnuri gote*", aducându-i ca omagiu geniul sãu aspru, de „*al iernii glas vuind*". Este struna „de fier" al lui Heliade, ce face sã „viscoleascã" în harfã „*un cânt bătrân*", „*răscolind din fundu-i/Sunete-adânci şi nemaiauzite*". Mărturisirea bardului: „*Am răsărit din fundul Mãrei-negre,/Ca un luceafãr am trecut prin lume*", pune accentul pe originea sa dualã, celest-marinã, elemente departajate doar de concentraţia materiei, şi care depun mãrturie pentru natura sa titanescã, în continuã frãmântare. Bardul dispune de un *ingenium* tumultuos, în necontenitã confruntare cu realitatea poeziei, cu limba: „*fluviul/De foc al gândurilor mele mari/Sã curgã-n volburã de aur pe picioare/De stânci bătrâne, într-o limbã asprã/Şi veche – însã clarã şi înaltã*". Odin, care este însã o întruchipare a sapienţei, recomandã mãsura şi armonia clasicã a lui *otium*, în locul fervenţei romantice, tulburãtoare de suflet: „*Nu crede cã-n furtunã, în durere,/În arderea unei pãduri bătrâne,/În arderea şi-amestecul hidos/Al gândurilor unui neferice/E frumuseţea. Nu – în seninul,/În liniştea adâncã sufleteascã,/Acolo vei gãsi adevãrata,/Unica frumuseţe*…". Însuşi regatul scufundat al lui Odin – un centru ocult al lumii (*Agartha*) – este imaginea echilibrului şi a eleganţei clasice; aici predominã albul şi nuanţele sale, în special argintiul, încât impresia este aceea a vizionării unui feeric interior paradiziac. Revolta titanianã este astfel domolitã de o invazie a sacrului lilial, de senzaţia avansării într-un spaţiu-receptacul al chintesenţei cosmice, verificând ceea ce Mircea Eliade cataloga drept „vechea concepţie a Templului ca *imago mundi*, ideea cã sanctuarul reproduce universul în esenţa sa"[275].

Finalmente, bardul decepţionat va fi mântuit prin iubire; ca şi în **Luceafãrul**, mai târziu, fiinţa supra-terestrã este o sintezã a douã elemente complementare: tânãra zeiţã pare „*un mărgăritar, topit din visul/Mării întregi*" iar pletele ei împrumutã culoarea aurie a stelelor. Frumuseţea îi redã, totodatã, geniului apetitul titanesc: „*Aş sfărâma soarele în ţăndări de-aur,/L-aş presăra-n cărarea ca de neauă*".[276]. S-a subliniat mereu evoluţia titanului – sub presiunea inadaptării la confortul mintal şi sufletesc al umanitãţii – cãtre genialitatea contemplativã; Matei Cãlinescu, de exemplu, considera cã „în poezia deplinei maturitãţi eminesciene, Titanul se transformã în Geniu"[277]. Nu s-a vorbit însã suficient de reversibilitatea acestei metamorfoze, de capacitatea spontanã a visãtorului de a reveni (în special sub efectul îndrãgostirii) la condiţia sa firească de luptãtor în planul realitãţii imediate. Aşa cum se confesa şi V. Hugo: „*J'aurais été soldat, si je n'étais poëte*" (**Mon**

[273] M. Eminescu, **op. cit**., p. 268;
[274] J. W. Goethe, **Faust**, p. 99;
[275] Mircea Eliade, **Eseuri**, Editura Ştiinţificã, Bucureşti, 1991, p. 20;
[276] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 268;
[277] M. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 72;

**enfance**)[278]. Mai mult, continuându-şi demonstraţia, acelaşi interpret proiecta o umbrã fatidicã şi asupra figurii gânditorului: „Geniul la Eminescu este un titan ale cãrui impulsuri sunt frânte şi chiar anihilate de conştiinţa determinismului universal”[279]. Dar aceasta ar echivala cu o „regresie” în intelect, adicã în sfera cea mai înaltã a modalitãţilor de existenţã specifice omului. O personalitate zdrobitã de conjuncturile nefavorabile nu se aventurează, în mod normal, cãtre o zonã a sublimitãţii unde nu se poate pãtrunde decât prin efort maximal. Titanismul şi demonismul sunt pãrţi integrale ale fiinţei complexe care este geniul şi nu invers. La fel, interpretarea excesiv de funebrã pe care Ion Negoiţescu o face în marginea demoniei eroului liric eminescian, pentru a o extinde mai apoi asupra întregii efervescenţe imaginative a poetului, creionează un profil devitalizat al unei creaţii care excelează tocmai printr-o vigoare exuberantã.

### *II.4. Cezarismul neptunic. Reversibilitatea metamorfozei titan-geniu*

Un poem ca **Adânca mare** (1873) se dovedeşte a fi extrem de revelatoriu în sensul celor spuse mai sus. Imprevizibilitatea manifestãrilor enormei mase acvatice simbolizează instabilitatea temperamentalã a *psyché*-ei. Selene este cea care poate îmblânzi, cu ajutorul luminii sale magice, zbaterea fenomenalã necontrolatã: „*Adânca mare sub a lunei faţã,/Înseninatã de-a ei blondã razã,/O lume-ntreagã-n fundul ei viseazã/Şi stele poartã pe oglinda-i creaţã*”[280]. Regimul oniric al nocturnului acţionează ca un lenitiv asupra iraţionalului multiform, oceanul penetrat de razele lunii reprezentând – alãturi de astralul Hyperion – „o paradigmã divinã a echilibrului precar între latura uranicã şi cea de întuneric instinctual, teluric”[281]. Diurnul coincide cu zbuciumul titanic: „*Dar mâni – ea falnicã, cumplit turbează/Şi mişcã lumea ei negru-mãreaţã,/Pe-ale ei mii şi mii de nalte braţe/Ducând peire – ţãri înmormânteazã*”. Entitate cu o existenţã bifazicã, marea simbolizează cele douã ipostaze ale sufletului poetic, temperamental şi complex structurat. Oscilaţia între contrarii creează în cele din urmã o individualitate puternicã, vitalã: „*Azi un diluviu, mâne-o murmuire,/O armonie, care capãt n-are -/Astfel e-a ei întunecatã fire*”. Sufletul artistului îşi gãseşte corespondenţe cu „sufletu-n antica mare”, întreaga poezie constituindu-se ca o alegorie a travaliului creator ce îşi impune legile sale proprii, diferite de cele ale acţiunilor mediocre, efectuate într-un tempo moderat. Întruchiparea artisticã a lui *psyché* se cuvine sã adopte aceeaşi atitudine faţã de punctul de vedere comun, precum imensitatea acvaticã este „indiferentã, solitarã – mare!”[282], în comparaţie cu celelalte componente ale ansamblului planetar. Titanul acţionează asemenea luntraşului lui Mickiewicz, care se bucură de înfruntarea cu elementul rãzvrãtit: „*Mai bine să se-nfrunte cu firea rãsculată/Decât, tihnit, să tragă la ţãrmul mării mut,/Mai bine să se-avânte-n primejdii, să se batã,/Decât să scotocească, privind doar ce-a pierdut*”[283].

Aceeaşi idee a mobilitãţii temperamentale, rãsfrânte într-o creaţie de o pluriformitate vitalã, o regãsim în **Cum oceanu-ntãrîtat..**, variantã a poeziei **Adînca mare**. Centrul de interes se mutã acum de la adâncimea insondabilã a naturii geniale, cãtre manifestarea cezaricã, agresivã a regatului neptunic. Dacã marea, prezenţã femininã, era caracterizatã de adâncimea insondabilã (aproximare a inconştientului abisal), oceanului, în calitatea sa de principiu masculin, îi este specificã desfãşurarea impetuoasã de forţe: „*Cum oceanu-ntãrâtat turbatu-i!/Rãcnind înalţã braţele-i spumate,/De nori s-acaţã,-n bolta lumei bate/Pânã furtuna-l reîmpinge-n patu-i*” [284]. Totodatã, Okeanos (considerat şi în ipostaza sa de jeluitor al defunctei Veneţii) beneficiazã de eficacitatea unui principiu cezaric, în sensul de asediere a fenomenalului înspre noumenal, de modelare a reprezentãrii prin voinţã (schopenhauerianã). Una din nenumãratele înfãţişãri ale „eroului tragic eminescian”, Okeanos poate fi vizionat ca întruparea imaginii Cezarului „care are luciditatea

[278] Victor Hugo, **op. cit., Odes et Ballades**, p. 10;
[279] M. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 201;
[280] M. Eminescu, **op. cit**., p. 342;
[281] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu şi romantismul german**, Editura Eminescu,, Bucureşti, 1986, p. 128;
[282] M. Eminescu, **op. cit**., p.342;
[283] Adam Mickiewicz, **op. cit**., **Luntraşul**, p. 42;
[284] M. Eminescu, **op. cit**, p. 343;

geniului schopenhauerian, dar care nu se refugiază în contemplarea îndureratã a universului rău, condamnând demiurgul identificat cu voința oarbă"[285].

Înfruntarea dintre Poseidon şi Zeus are ca punct de plecare năzuința acvaticului de a se reintegra regimului astral, ceea ce echivalează cu o infinită dezmărginire ontică: „*Sălbatecul! 'Van fulgeri fricoșate/Apără cerul…El încredințatu-i/Că bolta cea albastră e palatu-i;/Cu-asalt s-o ia el vrea – ca pe-o cetate*"[286]. Contiguitatea elementelor şi organizarea lor calitativă („Infernul, centrul pământului şi „poarta" cerului se găsesc pe aceeaşi axă, pe care se efectuează trecerea de la o regiune cosmică la alta"[287]) permite resuscitarea alpestră a oceanului, el devenind un munte cosmic ce încearcă să „străpungă" misterul demiurgic. Buna vecinătate a elementelor cosmice, pe care o puteam întâlni în paradisul dacic din **Memento_mori**, a fost desființată. Cunoaşterea *extatică* – în termenii epistemologiei blagiene – a fost „uzurpată" de cunoaşterea *enstatică*, titanică prin excelență; doar că la Eminescu *cenzura transcendentă* se face simțită prin apăsarea gravitațională ce aplatizează orice elevație. La fel, şi oceanul înfrânt trebuie să se mulțumească numai cu satisfacția onirică, închipuindu-şi – cum fericit le numea Ioana Em. Petrescu – *universuri compensatorii*: „*un cer în fundu-i se îndoaie.//Tot ce-a dorit în visul lui el are:/Tărie, stele, luna cea bălaie…/Dormind murmură – murmurând tresare*"[288]. Este unul din primii paşi făcuți dinspre insurecția titanescă înspre genialitatea care desființează detenția fizică prin detentă spirituală. Gestul eroic asigură, totuşi, probabilitatea victoriei, căci: „*L'avenir sans fin s'ouvre à l'être illimité*"[289].

D. Popovici atrăgea atenția asupra faptului că „titanism înseamnă pe de o parte fabulă titaniană, prezentată în ansamblul caracteristicilor ei, iar pe de altă parte stare de spirit titaniană"[290]. Tendința eminesciană va fi ca, o dată cu trecerea timpului, să renunțe la *fabulă* şi să pună accentul pe starea de spirit. În perioada de tinereție, însă, cele două dimensiuni se întrepătrund sau chiar prevalează fabula. **A fost odat-un cîntăreț** (circa 1873) dezvoltă un episod care în **Luceafărul** va rămâne latent. Este laitmotivul acompanierii dintre eros şi gloria militară, curajul cuceritorului fiind o probă a virtuților masculine. Minnesänger-ul se metamorfozează în soldat, trecând de la liră la spadă, pentru a face pe placul unei alte Cătăline, care nu poate disocia arta de postura regală. Cântărețul are pornirile eroului byronian: „*Izbucnea-n priviri,/În glas, în gest, mândria unei firi/Răzvrătitoare, plină de avânt./Era un luptător, într-un cuvânt*" (**Lara**)[291], cu deosebirea că trezirea la faptă se face în numele iubirii şi al cavalerismul medieval, iar nu în cel al revoltei metafizice sau al orgoliului rănit. Ceea ce G. Călinescu considerase că ține de „efeminarea statuariei eline", încercând să acrediteze imaginea unui Luceafăr excesiv apolonic, „un glacial ursuz, fără inițativă sexuală, chemat dintr-un capriciu de Cătălina, printr-o cantilenă teurgică, din schivnicia lui astralã"[292], este dezmințit de promptitudinea cu care bărbatul dă curs cerințelor femeii îndrăgite în câteva poezii-satelit ale marelui poem. În **A fost odat-un cîntăreț**, aspectul dramatic nu este dat de moartea fetei de împărat, ci de inutilitatea transformării geniului în titan: „*Şi el s-a dus ș-a răscolit/Popoare, țări întregi,/Sfărmat-a antice cetăți,/Zdrobit-au mândri regi//Şi i-au supus şi i-au silit/Să-l aibă Împărat./Unii d-iubire-l ascultau,/Alții de frică iar*". Când *pulvis et umbra sumus*, când ființa iubită dispare, ce rost mai are să susții pe umeri „mărirea gré"[293].

Falia dintre titan şi geniu, dintre *praxis* şi *theoria*, nu poate fi depăşită, aşadar, atât de uşor. Adesea, poetul consideră vârtejul existenței ca fiind lipsit de relevanță în ordinea axiologică; or, iubirea este, într-o anumită măsură, o funcție de aliniere pe palierul concretului şi, concomitent, de îndepărtare de viața gândirii, deci mai puțin *axioforă*. Dimensiunea titanică a tipologiei caracteriale eminesciene este confirmată de faptul că el nu condamnă, în descendență

[285] Ioana Em. Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică**, p. 206;
[286] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 343;
[287] M. Eliade, **Eseuri**, p. 20;
[288] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 343;
[289] V. Hugo, **op. cit**., **Le Matin**, p. 9;
[290] D. Popovici, **op. cit.**, p. 339;
[291] Byron, **op. cit.**, p. 96;
[292] G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 243;
[293] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 586-587;

schopenhauerianã, natura mecanicã a amorului (decât în puţine locuri); poetul recunoaşte dragostei capacitatea de a potenţa energia vitalã, de a desface sufletul din carapacea egoismului pentru a-l propulsa cãtre acţiuni curajoase şi altruiste. Sentimentul stã, cel mai adesea, la temelia eroismului, a luptei împotriva a ceea ce Friedrich Schlegel numea „pestriţul vis al lumii"[294].

### II.5. Beatitudinea demonică. Demonul titanesc. Titanismul instinctual

Titanismul se împleteşte şi cu demonismul, deşi posibilitatea aceasta este mai puţin reprezentatã în poemele eminesciene. Tudor Vianu observa cã „titanul devine monstru, cînd energia lui se îndreaptă spre rău"[295], cu alte cuvinte când proiectul său reformator este respins tocmai de cei care ar urma să beneficieze de efectele sale. De cele mai multe ori, termenul „demon" cunoaşte accepţii sensibil modificate, în sensul cã prin „demonic" Eminescu înţelege, adesea, titanic. Personajul cu adevãrat demonic al universului sãu liric este demiurgul ironic şi rãzbunãtor. Nu mai puţin elementele care servesc la edificarea cadrului natural se constituie într-un tot cu caracteristici demonice; frumuseţea excesivã, o sporire nefirească a calităţilor unui obiect sau ale unui peisaj – ceea ce Eminescu aprecia cã se impune realităţii împrejmuitoare „cu asupra de mãsurã" – sunt indicii ale prezenţei demonice. De asemenea, suprasolicitarea simţurilor prin senzaţii olfactive, tactile, auditive şi vizuale prea puternice, provoacã ceea ce am putea numi o *beatitudine demonicã*. Demonul, însã, din poezia **Înger şi Demon** (1873), se manifestã ca un titan ce acţionează cu abnegaţie în folosul umanităţii: „*Ea-l vedea mişcând poporul cu idei reci, îndrãzneţe;/Ce puternic e gândi ea, cu-amoroasã dulce spaimã;/El prezentul îl rãscoalã cu-a gândirilor lui faimã/Contra tot ce grãmãdirã veacuri lungi şi frunţi mãreţe'*[296]. Dimensiunea intelectualã a titanului o vom discuta în cadrul capitolului dedicat geniului. Ceea ce trebuie remarcat aici este gândirea social-umanitarã a titanului, o gândire de facturã dialecticã, chiar antiteticã, pe când contemplativitatea geniului se raportează la seminţia umanã doar în limitele unei filosofii a istoriei şi nu reuşeşte sã descopere nici un sens major în constructele specifice civilizaţiei. În concluzie, titanul este dominat de impulsul faustic: „*Ştiinţele îmi pricinuiesc profundă greaţă./Să potolim prin vãile simţirii,/Arzânde, toate patimile firii./[…]/Să ne zvârlim în timp, în freamãtu-i cu dor,/În rostogolul întâmplărilor!*"[297] (Goethe, **Faust**).

Există o etapă în creaţia de început a lui Eminescu în care demonul este propulsat spre acţiuni titanice, ulterior rolul său individualizându-se progresiv. În urma dispariţiei titanului, cadrul titanic se va transforma şi el, într-un ritm mai lent, într-unul demonic, devitalizat prin acţiunea unei lumini selenare glaciale. „Concentrarea antinomiilor,- explica D. Popovici – în care Goethe vedea trãsãtura caracteristicã fundamentalã a demonicului, îşi asociazã la poetul român actul revoluţionar, ceea ce converteşte pe demonul negativist într-un titan atoatecutezător. Nu Mephisto, demonul „raisonneur" încãrcat de contradicţii, este idealul sãu, ci Prometeu, zeul care a înfruntat pe zeu şi a cãzut înfrânt de acesta"[298]. Prometeic este şi revoluţionarul eminescian, mai cu seamã prin conştientizarea finalităţilor în vederea cãrora sunt restructurate palierele societãţii. *Toposul* „frunţii" indicã un insurgent care acţionează în raport cu un *telos* bine precizat: *„El adesea suit pe-o piatrã cu turbare se-nfăşoarã/În stindardul roş şi fruntea-i asprã-adâncã, încreţitã,/Pãrea ca o noapte neagrã de furtune-acoperită*". Acest titan ce se doreşte un *vir utilis patriae* are printre trãsãturile sale de personalitate şi o solidă componentã cogitativã, probatã de faptul cã „*în inimi pustiite samãnã gândiri rebele'*[299]. Aceasta este şi raţiunea pentru care divinitatea nu-l condamnã pe demonul devenit titan şi evoluând cãtre genialitate: „*Am urmat pãmântul ista, vremea mea, viaţa, poporul,/Cu gândirile-mi rebele*

[294] în **Antologia poeziei romantice germane, Tufişurile,** trad. de Şt. Aug. Doinaş, p.72;
[295] T. Vianu, **Studii de literatură universală şi comparată,** p. 82;
[296] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 43;
[297] J. W. Goethe, **Faust**, trad. de Şt. Augustin Doinaş, p.99;
[298] D. Popovici, **op. cit.**, p. 334;
[299] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 42;

*contra cerului deschis;/El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis/Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i…e amorul*"[300]. Încă Shelley revelase manifestarea iubirii ca *forţă*: „*grozava umbră-a unei nevăzute/Puteri pluteşte printre noi*"[301].

Şi îndemnul venit de la oratorul din **Împărat şi proletar** (1874), de a desfiinţa injusta orânduire socială şi produsele unei arte lascive, este specific unui titan *raisonneur* şi vizionar: „*Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă,/Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!*"[302]. Aşa cum remarca D. Popovici: „titanismul devine însăşi formula de reacţiune a vieţii sufleteşti a poetului, care cunoaşte o primă mişcare de puternic avînt, încoronată în cele din urmă de un larg cuprinzător gest negativ"[303]. Negaţia aceasta va avea însă întotdeauna reverberaţii artistice, căci poetul, încercat de *horror vacui*, nu concepe negaţia totală. Imaginaţia lui Eminescu nu pluteşte nicicând *in vacuo*, în această privinţă orientalismul gândirii sale fiind mai puţin pregnant.

Există şi un titanism *instinctual*, dictat de furia disperării, caracteristic maselor populare, metonimic denumite „*cauza-ntunecoasă/De răsturnări măreţe*". Batalioanele „*a plebei proletare*" şi femeile ce urcă pe baricade „*cu-arme-n braţ*" creează un cadru eroic pentru eroul colectiv care zguduie temeliile lumii „*prin aerul cel roşu*"[304]. Este poporul lui Michelet şi a lui Mickiewicz, care îşi face simţită forţa glasului - forţă pe care Herder o redase, la 1799, în **Stimmen der Völker in Liedern** -: „*A popoarelor ecouri/Par glasuri ce îmbracă o lume de amar*"[305]. Concluzia lui Buddha Gautama: „Totul este durere, totul este efemer", care constituie „leit-motivul oricărei gândiri religioase postupanişadice"[306] nu sleieşte vigoarea titanului. Cel aplecat, la modul filosofic, asupra grijilor şi durerii umanităţii - văzute de Hegel ca „banchize de nisip ale temporalităţii"[307], este geniul. Or, nu se poate vorbi de o abstragere a titanului în planul contemplativităţii detaşate de orice contingenţă. Alcătuind o treime, demonul, titanul şi geniul nu se vor suprapune niciodată perfect în opera lui Eminescu. Nu există, aşadar, o evoluţie – o involuţie în opinia anumitor cercetători – de la titan la demon, cu o recluziune, pasageră, în sfera genialităţii. Când una dintre componentele triadei devine evanescentă, celelalte două o suplinesc fără a o înlocui; de aici şi marea rezistenţă la eroziunea sufletească a unei constituţii fragile, cum a fost cea a poetului.

### II.6. Titanismul intelectual şi orfic

În scopul revigorării puterii de incantaţie şi pentru a-şi stinge „*durerea caldă*" cu „*Nordul frig*", exploratorul liric pleacă, la 1874, **În căutarea Şeherazadei**. Periplul său va fi unul exhaustiv: de la mările nordului, unde „*în hale lungi şi sure*" a avut privilegiul să ciocnească pocalul cu zeii, până la mările australe unde vegetaţia insulară este luxuriantă şi gigantescă: „*insule ca glastre/Gigantici se ridic din sfânta mare,/C-oştiri de flori, semănături de astre*"[308]. Aflarea Şeherazadei, principiu al inspiraţiei şi al revărsării epice inepuizabile, nu implică doar cultivarea exoticului, ci şi o regresie temporală în miticul *illo tempore*, unde fantezia potenţează *titanismul intelectual*: „*Urbile-antice strălucind s-aratã/Şi albe par şi mitice – cu basme/Urieşeşti e ţara presărată*". Efectul pelerinajului la locurile cu încărcătură poetică maximă este perceptibil în impresionanta detentă a imaginaţiei, simbolizată de *topos*-ul aripii „îmflate": „*Şi şi-a îmflat eterna mea cântare/Aripele de parã-n cer pornite,/Pân-am pierdut pământu-n depărtare*"[309]. Entuziasmul lansării verticale este al lui Euphorion,

[300] Ibidem, p. 44;
[301] Shelley, **op. cit.**, **Laudă frumuseţii intelectuale**, trad. de Petre Solomon, p. 9;
[302] M. Eminescu, **Poezii**, p. 49;
[303] D. Popovici, **op. cit.**, p. 329;
[304] M. Eminescu, **op. cit.**, p.51;
[305] Ibidem, p. 52;
[306] M. Eliade, **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, vol. II, Editura Universitas, Chişinău, 1992, p.47;
[307] G. W. F. Hegel, **Prelegeri de filozofie a religiei**, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1969, p. 12;
[308] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 360;
[309] Ibidem, p. 361;

vlăstarul entuziast al goticului Faust şi al mediteraneenei Elena: „*Să salt, lăsaţi-mă!/Să sar, lăsaţi-mă!/Un dor m-a cuprins/S-ajung în văzduhuri,/Un foc m-a încins.*”[310].

Aşa cum Rosa del Conte descoperea poeziei eminesciene „o dublă vocaţie îndrăzneţ-eroică, aceea a *titanismului etic* şi a *titanismului metafizic*”[311], la fel am putea identifica un titanism *orfic*. Pentru poet, recuperarea Şeherazadei-Euridice din prăpastia temporală, uitarea, echivalează cu înstrunarea lirei eroice; nereuşind acest lucru, impetuozitatea sa se va domoli, treptat, sub melancolia melosului elegiac. De aceea el nu caută adevăruri raţionale – rezultat al efortului epistemic care nu percepe substanţa sufletească – ci sapienţa orientală, orientată spre conturarea unei aritmozofii ca ştiinţă „a ritmurilor omului şi ale universului”[312]. Este, în fond, tentaţia romantică de a pune în acord macrocosmosul cu microcosmosul printr-o redescoperire intuitivă ori onirică a pierdutei unităţi universale. Cu ajutorul gândirii analogice şi nu cu cel al gândirii discursive de tip occidental („*Corabiei apusene grea de gânduri/Sinistre eu pe valuri îi dau drumul*”[313]) pelerinul descoperă „*cărunţii,/Gigantici muri ce-n câmp îi sădi firea*”[314], pe culmea cărora dăinuieşte „*cetatea cea strălucitoare/Unde-mpăratul Indiei reşade:/Un soare însuşi este el sub soare*”[315]. Seducătoarea Şeherazadă este cea care oferă geniului ardent „*A-nţelepciunii ş-a frumseţii floare*”[316]. Dar până să intre în posesia simbolului sapienţei şi al perfecţiunii estetice – ipostază ineditâ a florii albastre – poetului i se cere să se dovedească un titan al imaginaţiei, capabil să depăşească tentaţia cunoaşterii raţionale, mai sigură şi mai bine integrată ordinii utilitariste a lui *cui bono*. Relevantă este doar descoperirea sensului ascuns, magic al armoniei universale, sens discernabil în proximitatea (aparent) impersonală a fiinţei: „*A lucrurilor lume fără moarte/Prin mintea noastră curge ca un râu -/Când luminos, când plin de bezne*”[317]. Joseph von Eichendorff opta pentru aceeaşi modalitate mistic-orfică de explorare a esenţei: „*Cântec doarme-adânc în lucruri,/Ce-ntr-un vis s-au scufundat,/Universu-ntreg e cântec,/Viersul magic de-ai aflat*”[318].

### II.7. Demonizarea titanului. Titanismul *à rebours*

Mitosul *cuceritorului cucerit* este integrat în desfăşurarea epică din poemul **Strigoii** (1876). Arald aparţine tipologiei eroilor predestinaţi la o hipertrofiere spaţială a personalităţii lor: „*Domnind semeţ şi tânăr pe roinicele stoluri,/Căror a mea fiinţă un semizeu părea,/Simţeam că universul la pasu-mi tresărea,/Şi naţii călătoare, împinse de a mea,/Împlut-au sperioase pustiul pân'la poluri*”[319]. Înrudit spiritual cu Tamerlan, Arald acceptă provocarea pe care, mai târziu, o va refuza Hyperion. Dacă Alain Guillermou îl vedea pe Luceafăr asemenea lui Moise al lui Vigny „tratat în stilul **Mioriţei**”[320], barbarul nomad nu este încercat nici o clipă de oboseala de a conduce şi de a fi venerat. Adolescent fiind, el anticipă imaginativ grandoarea propriei persoane, deificată ca urmare a terorii pe care o răspândeşte: „*Din codri vechi de brad/Flămânzii ochi rotindu-i, eu mistuiam pământul,/Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu gândul…/Visând că toată lumea îmi asculta cuvântul*”. Revărsarea asiatică, tentaţia totalitarismului este descrisă în imagini cvasi-hugoliene: „*Comme Cyrus dans Babylone,/Il voulait, sous sa large main,/Ne faire du monde qu'un trône/Et qu'un peuple du genre humain*”[321].

---

[310] J. W. Goethe, **Faust**, p. 447;
[311] Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, p. 172;
[312] André Nataf, **Maeştrii ocultismului**, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1995, p. 24;
[313] M. Eminescu, **op. cit**, p. 362;
[314] Ibidem, p. 364;
[315] Idem;
[316] Ibidem, p. 365;
[317] Shelley, **op. cit**., **Mont Blanc**, p. 13;
[318] în **Antologia poeziei romantice germane, Baghetă magică,** trad. de Maria Banuş, p. 222;
[319] M. Eminescu, **Poezii**, p. 70;
[320] Alain Guillermou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 362;
[321] V. Hugo, **op. cit., L'expiation**, („Precum Cyrus în Babilon,/El îşi dorea, ca sub puternicul său pumn,/Întreaga lume să ţină de o stăpânire/Şi neamul omenesc să fie un popor”, trad. n.), pp. 182-183;

De reţinut este faptul cã Arald începe extravaganta sa aventurã sub semnul Septentrionului, în încercarea de a împlini profeţia din **Memento mori**, conform cãreia adoratorii lui Odin vor pedepsi trufia civilizatoare a romanilor. Dacã Roma se evidenţiase printr-o logicã fãrã fisurã, însã mecanicã şi inumanã, barbarii nomazi sunt îndemnaţi la luptã prin apelul la conştiinţa lor religioasã –conştiinţã numitã de Hegel „duminica vieţii": „*Cãci Odin pãrãsise de gheaţã nalta-i domã,/Pe zodii sângeroase porneau a lui popoarã;/Cu creştetele albe preoţi cu pleata rarã/Trezeau din codrii vecinici, din pace secularã,/Mii roiuri vorbitoare, curgând spre vechea Romã*"[322].

Cel care frânge misticismul agresiv al lui Arald şi, implicit, amânã derularea moralizatoare (*affabulatio*) a ciclurilor istorice, este erosul. Maria, blonda reginã dunãreanã, îl întoarce pe titan *ab origine*, revelându-i latura paradiziac-infantilã: „*Arald, copilul rege, uitat-a Universul*"[323]. Titanul, smuls de sub magia visului „*din codrii cei de brad*"[324], experimenteazã cu intensitate profunzimile feerice ale sentimentului; când persoana iubitã va dispãrea, el, fire excesivã – un dat inerent tipologei eroului eminescian -, va suferi un proces de demonizare în urma pactului prin care obţine *încãlzirea sufletului* rãposatei Marii. Arald se metamorfozeazã din nou, de data aceasta într-un voievod infernal: „*Pe inima sa poartã de-atunci o neagrã patã,/Iarã pe frunte poartã coroanã de oţel*"[325]. Moartea Mariei va echivala cu dispariţia imboldului cãtre resurecţia spiritualã; în limbaj hölderlinian: „*soarele spiritului, lumea frumoasă, demult a apus,/Şi-n întuneric şi frig se zbat şi se ceartă furtuni*"[326].

O rãbufnire titanicã va avea şi magul semi-mineralizat când, asemenea unui Aeolus trac, eliberează urgia furtunii pentru a împiedica rãsãrirea soarelui, astrul luciditãţii şi al destrãmãrii vrãjilor: „*bătrânul preot vede/Şi-n vânturi el ridicã adâncul glas de-aramã,/Furtunelor dã zborul, pământul de-l distramă*"[327]. Istoria întreruptă îşi ia revanşa asupra erosului, complotul raţiunii („le géant Lumière"[328]) desfiinţează fragila orânduire a dragostei nocturne.

În tradiţie romanticã, iubirea este sacrosanctã – ea scindează un destin pentru a instrumenta un anti-destin; ceea ce infirmã poetul în **Strigoii** nu este, aşadar, capacitatea dragostei de a sublima fanatismul sau prozaismul existenţei, ci posibilitatea de restaurare androginã a fiinţei. Atât pentru titan, cât şi pentru demon şi geniu, împlinirea eroticã, ca argument ontologic, rãmâne o utopie aflatã la discreţia lui Cronos. Pentru demiurgul izolat şi gelos, fericirea terestrã constituie un *hybris*. Iatã de ce şi Baudelaire vedea în timp (*Zguduitorul* lui Hölderlin) duşmanul absolut al vieţii ca manifestare plenarã a umanului: „*O douleur! o douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie*!"[329].

**Rugãciunea unui dac** (1879) este mai mult decât o conjurare a morţii – un veritabil blestem proferat împotriva vieţii. Totodatã, poemul conţine elementele unui *credo*, el recapitulând inedite argumente cosmogonice, teogonice şi antropogonice. Creaţie deopotrivã religioasã şi anti-religioasã, **Rugãciunea unui dac** rememorează zãmislirea pe cale fotonicã („*sîmburul luminii*"[330]) a lumii, acordã statut ontic nefiinţei sau posibilitãţii de fiinţare („*Pe când pãmântul, cerul, vãzduhul lumea toatã / Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodatã*") şi recunoaşte un zeu primordial (*arhé*) care se aflã la originea panteonului dacic – preeminenţã specificã şi mitologiilor orientale. Setea de fiinţare a poetului îl determinã sã exploreze nefiinţa, haosul în cãutarea rudimentelor de fiinţã. În acelaşi timp, însã, ordinul celor existente se contaminează de la anarhia care asediază cosmosul, de aici decurgând fragilitatea cronicã a structurilor întemeiate ontic – un dor straniu de întoarcere la stadiul de increat, de relaxare şi dezmembrare a fiinţei. O apăsare primitivă, ce stă să frângă

[322] M. Eminescu, **op. cit**., p. 70;
[323] Ibidem, p. 71;
[324] Ibidem, p. 72;
[325] Ibidem, p. 77;
[326] în **Antologia poeziei romantice germane, Diotima,** trad. de Al. Philippide, p. 17;
[327] M. Eminescu, **Poezii**, p. 79;
[328] V. Hugo, **op. cit., Stella**, p. 188;
[329] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, L'ennemi,** („O durere! durere! Timpul se-nfruptă din viaţă, / Iar ascunsul Duşman ce ne ronţăie inima / Din sângele pe care-l vărsăm se îngraşă şi creşte!", trad. n.), p. 132;
[330] M. Eminescu, **Poezii**, p. 92;

shelleyiana forţă a lucrurilor, simbol al voinţei de structură: „*A lucrurilor Forţă - / Care-i stăpîna orişicărui gînd / Şi sprijină chiar domul infinit / Al cerului*”[331].

Ironia din prima parte a poemului, subiacentă imnului de preamărire, este detectabilă în precizarea naturii oximoronice a lumii: „*Şi din noian de ape puteri au dat scânteii”*. Or, tocmai această contradicţie internă a creaţiei face ca suplicantul să devină un negator al vieţii, al propriei persoane, al întregului *opus Dei*. Tot ceea ce era demn de admirat în ansamblul chemat la existenţă de divinitate („*farmecele milei*”, glasul „*purtat de cântec*”[332]), nu face decât să semnaleze mai acut incongruenţa omului cu restul creaţiei. În solicitarea intrării în „*vecinicul repaus*” recunoaştem glasul obosit al lui Moise, eroul lui Vigny, cu menţiunea că amărăciunea amestecată cu ironie reaminteşte figura ambiguă a byronianului Manfred. Dacul, asemenea lui Moise, se dovedeşte prea puternic – şi deci nefericit din cauza disproporţionalităţii – pentru o lume bicisnică: „*Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant,/Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,/L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche”*[333]. Nicăieri altundeva, însă, înverşunarea negării de sine nu atinge tragismul pe care îl implică dorinţa dacului de a suprima existenţa raţională: omul. În procesul de negaţie rezidă şi titanismul *à rebours*, anti-prometeic şi anti-faustic al celui care solicită „*stingerea eternă*”. Totuşi, chiar dacă ceea ce se anunţa drept un *credo* devine o *retractatio*, nu putem să concedem poziţiei extreme pe care o adoptă Rosa del Conte: „de ce se converteşte în blasfemie rugăciunea plină de adorare? Într-o exasperată dorinţă de autodistrugere, dacul invocă de la puternicul stârnitor de vieţi nimicirea, ridicându-se împotriva Demiurgului ca un Titan, care vrea să azvârle împotriva lui Dumnezeu nu săgeţile lui Prometeu, ci propriul său cadavru”[334]. Revolta dacului constă în voinţa de renunţare la dăinuirea într-un spaţiu şi un timp al imperfecţiunii şi mai puţin în contestarea obstinat-violentă a Demiurgului.

Blestemul creaţiei culminează cu perceperea oximoronică a durerii şi a urii: „*Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor…/Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor”*[335]. Masochismul este dus la ultimele lui consecinţe, însă nu trebuie uitat faptul că şi scepticii vorbeau de subiectivismul senzaţiilor şi de necesitatea de a ne asuma neplăcerea, pentru a depăşi limitările senzualiste. Dacul merge încă mai departe, el substituind iubirii ura şi încercând, totodată, o corupere a divinităţii către *ira et studio*: „*Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec*”[336]. Subminarea horaţianului *decorum*, a bunei-cuviinţe pertinente manifestării artistice, este o consecinţă a invocaţiei haosului şi a deprecierii energiei vitale; titanul preia atributele demonului uzurpator al unui unui demiurg ce creează inerţial, fără imaginaţie: „*Nefericit în slava-i se frământă/Împins de râvna de-a crea mereu”*[337]. Auto-renegarea poate fi înţeleasă, însă, şi ca un exerciţiu în marginea maniheismului de sorginte orientală; ca o anihilare a principiului rău prin desfiinţarea creaţiei sale.

### *II.8. Titanismul oniric şi cel moral. Stihialul. Titanismul virtual*

Certitudinea că depresia dacului nu a fost decât un experiment nihilist, ne-o dă **Scrisoarea III**, care debutează sub semnul titanismului oniric. Sultanul, care are în vis viziunea arborelui cosmic, a cărui „*umbră peste toate e stăpână”*[338], se raportează la astrul nopţii, luna-fecioară, ca la un haruspiciu ce îi anunţă gloria militară. Copacul care creşte din inima eroului – adevărat *axis mundi* – simbolizează expansiunea incredibilă a regatului ce urma să devină Imperiul Otoman: „*Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,/Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte,/Cu-a lui*

[331] Shelley, **op. cit., Mont Blanc**, p. 18;
[332] M. Eminescu, **Poezii**, p. 92;
[333] Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Ca s-aţipească pe un sân fruntea mea e prea grea,/Mâna-mi crispează palma ce-o atinge,/Furtună e în glasul meu şi trăsnetul pe buze-mi joacă”, trad. n.), p. 19;
[334] Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 69;
[335] M. Eminescu, **op. cit**., p. 93;
[336] Idem;
[337] Byron, **Poeme, Cain**, p. 278;
[338] Ibidem, p. 111;

*ramuri peste lume, peste mare se lățește;/Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde/Și sub dânsul universul într-o umbră se întinde*". Hipergerminația vegetală – fenomen specific romantismului, față de conturul limitat, „animalic" și centripet al clasicismului, după cum plastic teoretiza Edgar Papu – se constituie într-o formidabilă alegorie a dominației spațiale: „*Vulturii porniți la ceruri, pân'la ramuri nu ajung;/Dar un vânt de biruință se pornește îndelung/Și lovește rânduri, rânduri în frunzișul sunător,/Strigăte de-Allah! Allahu! se aud pe sus prin nori,/Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă,/Urlete de bătălie s-alungau după olaltă*"[339]. Ceea ce Friedrich Schlegel numea „simțul infinitului" („der Sinn für das Unendliche"), se conjugă aici cu o largă varietate a sonorităților belicoase. Este atitudinea cutezătoare și energetică a lui Petöfi, care la Eminescu este temperată prin infuzia de profetism alegoric și de efluviile sentimentale: „*Acolo aș vrea să pier,/Pe câmp de luptă-n vuietul de fier,/Sângele-mi tânăr să se scurgă-acolo./Și glasul meu să fie acoperit/De vălmășagul nemaipomenit,/De glasul trâmbițelor sugrumate,/De tunetul de tunuri descărcate./Pe trupul meu cu linii-ncremenite,/Să treacă roibii cu-ale lor copite/Și să-l sfărâme una cu pământul*" (**Mă chinuie un gînd**, 1842)[340].

Dinamica întemeierii imperiului, „*căruia ani și margini numai cerul le cunoaște*", este, apoi, redată cu ajutorul unei perspective *à vol d'oiseau* („*răspândindu-se în roiuri*") și al metonimiilor de natură acustică („*sună codrul de stejari*"). Baiazid, la rându-i, este fulgerul „*care/În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare*", agentul care conduce „*uraganul ridicat de semilună*"[341]. Invazia otomană, raportată la cataclismele atmosferice, este contracarată de cei care stau „*în umbra crucii*". Metonimiile hiperbolizante se înlănțuie încă o dată pentru a compune tabloul colosalei armate creștine: „*Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace;/Pentru-a crucii biruință se mișcară râuri-râuri,/Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;/Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,/Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,/Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!…*"[342].

Istoria este considerată o retrospectivă a gesturilor colosale făcute de personalități gigantice și insațiabile – perspectiva fiind aceea a istorismului eroic pe care îl avea în vedere Carlyle. Spațiul carpato-danubiano-pontic este un pol magnetic care atrage „*Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă*". Aceștia dau năvală însoțiți de „*spaima lumii și mulțime de norod*"[343]. Asemenea reprezentărilor sculpturale romane, proporția dintre conducător și mase este net favorabilă celui dintâi. O scară de reprezentare complet diferită va fi întrebuințată în portretizarea voievodului român: „*Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port*"[344]. În cazul său se face simțit un titanism *moral*, mai subtil; „titanismul – preciza D. Popovici – nu înseamnă numai năzuința unei eliberări prin acțiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală"[345]. În felul acesta, Mircea se plasează mai curând în aria de cuprindere a conceptelor herderiene de *Humanität* și de *Volk*, decât a celui renascentist de *personalitas*. Etosul românesc include titanismul ca manifestare a fenomenului originar (goetheanul *Das Urphänomen*) al iubirii de vatră în momentele sale de cumpănă: „*N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid/Care nu se-nfioreză de-a ta faimă, Baiazid!*". Războiul este motivat, ca la Petöfi – dar fără ardoarea încrâncenată a aceluia -, prin imperativul demnității naționale primejduite. („*Totdeauna a fost războiul/Cel mai drag din toate/Visele-mi/Pentru libertate!*"[346]).

Încă la momentul compunerii **Panoramei deșertăciunilor,** Eminescu se dovedise un prodigios regizor al scenelor de titanomahie. În 1881 arta sa renunță la grandiosul provenit din ingerința fabulosului, desenul având, astfel, de câștigat în precizia redării detaliului. Itinerariul parcurs este invers celui din pictură: de la dezinvoltura volumelor lui Delacroix la desenul geometric al lui Poussin. Confruntarea dintre cotropitori și cotropiți se va desfășura pe un singur plan, comparațiile naturiste subliniind *stihialul* încleștării, care covârșește gândirea strategică: „*Ce*

[339] Ibidem, p. 112;
[340] Petöfi, **op. cit**., p. 20;
[341] M. Eminescu, **Poezii**, p. 113;
[342] Ibidem, p. 114
[343] Idem;
[344] Ibidem, p. 113;
[345] D. Popovici, **op. cit.**, p. 317;
[346] Petofi, **op. cit**., **Războiu-a fost**, p. 22;

*mai freamăt, ce mai zbucium!/Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium,/Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,/Mii de de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă;/Călăreţii împlu câmpul şi roiesc după un semn/Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn,/Pe copite iau în fugă faţa negrului pământ,/Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt,/Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni,/Orizonu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni,/Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie…/Urlă câmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie./În zadar striga-mpăratul ca şi leul în turbare,/Umbra morţii se întinde tot mai mare şi mai mare*"[347]. Suita de aliteraţii, comparaţii şi metafore hiperbolizante, instrumentează o simfonie a diluviului, apropiindu-se de dezideratul „operei de artă totale" (*Gesamtkunstwerk*), pe care îl visa Richard Wagner. Pe lângă efectele acustice care acoperă un ambitus foarte generos, senzaţia revărsării sonore este dată de vertiginoasa succesiune a verbelor de mişcare, a substantivelor denumind fenomene atmosferice violente şi a pluralelor care se acumulează în enumerări pletorice. Datorită accelerării ritmului la nivelul fiecărui vers şi a renunţării la cezura mediană, retorismul poetului, construit mai ales pe paralelisme sinonimice şi antonimice, nu devine obositor.

Zeităţile episodului dacic din **Memento mori** au fost înlocuite aici de forţele elementare ale naturii, astfel încât asistăm la o confruntare între un contingent uman anonim şi viforniţa personificată. Cel care se distinge acum ca individualitate proeminentă este Mircea, al cărui profil este „sculptat" în manieră *rond-bosse*: „*Când săgeţile în valuri, care şuieră, se toarnă/Şi, lovind în faţă,-n spate, ca şi crivăţul şi gerul,/Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul…/Mircea însuşi mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,/Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;/Duduind soseau călării ca un zid înalt de suliţi*"[348]. Nimic nu poate înfrunta „*acea grindin-oţelită*" care se revarsă: „*Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată*"[349]. Mircea îşi asumă destinul Prometeului shelleyan: „*Sunt titanul,/Cel ce din agonia lui făcut-a/O stavilă în calea tiraniei*"[350].

Dar, după înlănţuirea de acţiuni survenite în cascadă, succesiunea acceleratã face loc unui stop-cadru care surprinde o imagine staticã a unui fenomen fulgurant: „*fulger lung încremenit/Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit*"[351]. Secvenţelor tensionate, derulate cu maximă velocitate, le urmează o perioadă de acalmie – este „tihna fără de grijă"[352] (*secura quies*) pe care o invoca şi Ovidiu în **Ars amandi**. Andantele este introdus cu multă dibăcie, întrucât el este intermezzo-ul liric care asigură trecerea de la „*trecutul de mărire*"[353] la prezentul ignobil.

Ultima parte a poemului pierde elanul vitalist cu care fusese cântat evul mediu românesc glorios; nu dispare, însă, înflăcărarea. Dacă reprezentarea imginativă a războaielor apocaliptice este acoperită de imprecaţia adresată contemporanilor nevolnici ai poetului, titanismul este prezent, totuşi, în tonul vibrant cu care se face critica unei realităţi penibile. Tocmai datorită acestui ton Eminescu reuşeşte să nu cadă, construind antiteza *trecut eroic-prezent laş*, în ceea ce Edgar Allan Poe numea „erezia didactică", respectiv transformarea poeziei într-un instrument de educaţie. Chiar şi invocaţia vituperantă din final către o disputată figură a istoriei naţionale confirmă ardenta implicare emoţională a poetului în demararea procesului infamiei şi imposturii.

Romantic incurabil, Eminescu îmbină în scrisul său satira amară şi şfichiuitoare, în tradiţia lui Juvenal, cu efortul de a regenera amintirea vremurilor eroice revolute. Sursa de împrospătare a eroismului naţional rămân letopiseţele („*În izvoadele bătrâne pe eroi mai pot să caut*"), chiar dacă peste ele s-a aşternut *signatura temporis*. Aceeaşi revigorare a fibrei virile a neamului o încercaserã şi N. Bălcescu ori B. P. Hasdeu în monografiile lor mai mult sau mai puţin romanţate. Nu este vorba de un *analogon* cu valenţe paseiste, ci de utilizarea corpusului de vechi scrieri ca pe un *organon* cu care să se poată practica o distincţie clară între vital şi morbid. Este, în fond, obiectivul axiologic

[347] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 115;
[348] Idem;
[349] Ibidem, p. 116;
[350] Shelley, **Prometeu descătuşat**, p. 355;
[351] M. Eminescu, **op. cit,** p. 116;
[352] **Florilegium ovidianum**, traduceri de Grigore Tănăsescu, Editura Scripta, Bucureşti, 1996, p. 124;
[353] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 117;

pe care şi-l propune titanismul unui poet ce nu a intrat niciodată în consonanţă cu lasitudinea maximei *sol omnibus lucet.*

Motivul titanesc al gloriei militare este întreţesut în complexul de motive care stă la baza construcţiei poeziei **Renunţare** (1882). Ideea fundamentală a anecdotei dispuse în tipar liric este obţinerea puterii depline, pentru ca, ulterior, ea să poată fi depusă la picioarele frumoasei adorate. Acest *modus operandi,* am văzut, îndeplineşte funcţia unui refren pe parcursul întregii opere poetice a lui Eminescu. Impresia este că se dă curs imaginativ uneia din propunerile pe care demiurgul le face Luceafărului cu scopul de a-l determina să rămână *semper fidelis* rolului său cosmic. Şi aici iubita va fi numită metaforic „marmură", ea rămânând insensibilă la sacrificiul titanului care, precum Moise, este emiţător de lumină spirituală (*lucem ferrit*): „*Un zeu în omenire, un soare între regi/Şi raze să reverse din frunte-a mea coroană"*[354].

Scenariul îl are ca erou arhetipal, nenumit, pe Tamerlan cel mare, care se revarsă cu hoardele barbare şi pitoreşti ale Orientului asupra unui Occident devitalizat după colosalul efort al romanilor civilizatori: „*Aş vrea să am pământul şi marea-n jumătate,/De mine să asculte corăbii şi armate,/De voi clipi cu ochiul, cu mâna semn de-oi face/Să-şi mişte răsăritul popoarele încoace;/Sălbaticele oarde să curgă râuri-râuri/Din codri răscolite, stârnite din pustiuri;/Ca undele de fluviu urmeze-ale lor scuturi,/Întunece-se-n zare pierdutele-nceputuri"*[355]. În comparaţie cu Apusul solidificat până la începenire, tectonic, - şi al cărui titan reprezentativ va fi melancolicul Napoleon al III-lea, aflat în meditaţie pe ţărmul unei mări metalice, acoperite de „*place sure*" – Răsăritul dispune de o dinamică fluidă, fluviul de popoare având o origine silvană, misterioasă şi inepuizabilă. Ipostazele acvatice se combină cu cele ale luminozităţii fulgurante, ale sclipitorului, peste ele suprapunându-se simbolul gândirii îndoliate, „*negrele corăbii*" ale spiritului titanesc, conştient că se lasă dus de fluxul năvalnic al istoriei malefice: „*Un râu de scânteiare lucească lănci şi săbii,/Iar marea se-nspăimânte de negrele-mi corăbii*" [356]. Biruitorul este în pericol de a se transforma, la rându-i, în demon: „*Son estoc resplendit comme l'oeil du démon"*[357]. Shelley prevenise şi el cu privire la confiscarea efortului titanic: „*Temuta lume-a somnului, a ceţii?/Asemeni unui nor se pierde gândul,/Târât din hău în hău, până ce-l soarbe/Adânca gură a furtunii oarbe!*"[358].

Expansiunea titanescă nu poate să nu conţină şi germeni ai demonismului, întrucât fiinţa (*On*) suferă un proces de corupţie (*phtora*) şi anihilare. Cântecul de glorie, în descendenţa medievalelor *chansons de geste,* se revelează a fi o *carmen miserabile*. Cavalerismul este un refuz al acceptării inutilităţii încordării eroice; tensiunea eroticã exprimată prin fapte de arme este specifică acelor *amours haineux* ale lui Theophile Gautier. Impulsul cuceritor este o modalitate de defulare a durerii iscate de neîmplinirea sentimentală – o revoltă virtuală urmată de o generozitate absolută, având ca efect desfiinţarea platonicianului *kosmos aisthetos*: „*Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume,/Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume*" [359]. O grandoare a disperării, aşa cum era cea cântată de Alfred de Musset: „*Rien ne nous rends si grands qu'une grande douleur"* (**La Muse**)[360].

Din mundană, revolta va deveni metafizică; erosul ratat, transformat în ură, implicând o încălcare (conştientă) a legii nescrise (*àgrapha nómos*) a universului, *hybris* prin care eroul subminează orice reconciliere posibilă cu divinitatea: „*Să simt că nu se poate un Dumnezeu să-mi ierte/Cetăţile în flăcări şi ţările deşerte…".* Deşi situaţia conflictuală tinde să reveleze anumite similitudini cu cea din **Rugăciunea unui dac**, diferenţa de natură este evidentă: către sfârşitul vieţii sale creatoare, Eminescu se va întoarce spre tema iubirii (evanescente), acordând mai puţină atenţie contestării demiurgului ca *primum movens* al unei istorii demonizate. Prin recapitularea

[354] M. Eminescu, **op. cit**., p. 546;
[355] Ibidem;
[356] Ibidem;
[357] V. Hugo, **op. cit., Le mariage de Roland**, („Spada-i sclipea ca ochiul de demon", trad. n.),p. 244;
[358] Shelley, **Prometeu descătuşat**, **Mont Blanc**, p. 15;
[359] M. Eminescu, **op. cit**., p. 546;
[360] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, („**Nimic nu ne face atât de mari precum o mare durere", trad. n.), p. 112;

temelor de tinereţe, poetul încearcã o recuperare a acelor *membra disjecta* din care şi-ar putea recompune etosul liric în datele lui primordiale. Explozia titanicã având drept climax renunţarea la putere şi umilirea voinţei, are ca obiectiv reinstaurarea iubirii în calitatea ei de *summum bonum* chiar cu preţul trecerii de la *via eminentiae* la *via negativa*.

### *II.9. Agonia titanului. Repudierea erosului*

Rezultatul acestor tribulaţii romantice se va face simţit în **Odã (în metru antic)** (1883), unde ne întâmpinã figura unui titan epuizat de durere, dispus sã treacã prin procesul analgezic al intelectualizãrii şi glaciaţiunii. Conceptul antic de *theoria*, cu înţelesul de contemplaţie a Binelui cosmic, se referã acum la contemplarea „*stelei Singurãtãţii*". Ieşirea din vis se face sub presiunea extincţiei iminente; moartea, ca ieşire din devenire (heraclitiana *genesis*), trebuie luatã în stãpânire prin cunoaştere: „*Nu credeam sã-nvãţ a muri vreodatã;/Pururi tânãr, înfãşurat în manta-mi,/Ochii mei nãlţam visãtori la steaua Singurãtãţii*"[361].

Momentul aneantizãrii titanului se consumã pe fundalul motivului de naturã oximoronicã durere-plãcere (dubletul conceptual antic *álgos-hedoné*). Mors însuşi, îngerul morţii, rãmâne o apariţie voluptuoasã, aşa cum fusese înfãţişat încã din timpul poemului **Povestea magului cãlãtor în stele**: „*Când deodatã tu rãsãrişi în cale-mi,/Suferinţã tu, dureros de dulce…/Pân-în fund bãui voluptatea morţii/Nendurãtoare*". De fapt, întâlnirea cu erosul prilejuieşte dezintegrarea personalitãţii prin desfiinţarea pragului dintre plãcere şi durere. Exacerbarea voluptãţii conduce, în mod paradoxal, la permanentizarea suferinţei. Comparaţiile mitologice au rolul de a descrie torturile fizice şi morale şi, totodatã, de a le înnobila: „*Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/Apele mãrii*". Pentru a scãpa de aceastã *ardere* invocau romanticii iubirea nocturnã, preludiu al morţii eliberatoare: „*Coboarã tu/Noaptea iubirii,/Şi dã-mi uitarea/Cã mai trãiesc*"[362] (Richard Wagner, **Cãtre luceafãr**).

Dar,„*visul frumos*" de altã datã a devenit acum un prilej de supliciu, chinul sufletesc fiind redat cu ajutorul efectelor ignice ce închipuie o combustie interioarã insuportabilã. Poetul a vrut ca agonia titanului sãu sã fie dispusã într-un halo de o luminozitate incandescentã. Este o agonie solarã, dar a cãrei intensitate prevesteşte prãbuşirea apropiatã în griul inexpresiv al cenuşii. Cântul de lebãdã al titanului se înalţã de pe rugul fiinţei într-o tonalitate demnã, de o solemnitate clasicã, un *sermo gravis*, *sublimis*, fãrã nimic strident, nestãpânit: „*De-al meu propriu vis, mistuit mã vaiet,/Pe-al meu propriu rug, mã topesc în flacãri…/Pot sã mai renviu luminos din el ca/Pasãrea Phoenix?*"[363].

Stoicismul atitudinii se reflectã şi în dorinţa de a obţine indiferenţa moralã (*adiáphoron* era un concept capital al filosofiei Porticului), desprinderea din vraja tiranicã a frumuseţii care, în fond, declanşase marile gesturi titanice ale protagoniştilor poemelor eminesciene. Înainte de a se confunda cu ordinea eternã (*aion*) şi de a deveni incognoscibil (*ágnostos*), fostul luptãtor solicitã reîntoarcerea la sinele propriu, regãsire a substanţei sale prime neimpurificate de stringenţa dorinţei. Este cerinţa aristotelicã de „purificare a pasiunilor" (*κάθαρσις των παθημάτον*). **Oda** se converteşte şi ea, aşadar, într-o rugãciune, însã una adresatã unei abstracţiuni cu încãrcãturã negativã: *nepãsarea*. Aşa se face cã, în final, erosul este respins ca un factor de risipire al fiinţei titanice, fiinţã care, oricum, nu-şi poate izola un sens anistoric. Pãrãsind în întregime tentaţia demonicului, dar nefiind ispitit nici de existenţa teoretizantã a geniului, luptãtorului nu-i mai rãmâne decât aleagã extincţia; o extincţie cauzatã de inactivitate şi de mefienţã în posibilitatea de

[361] M. Eminescu, **op. cit**, p. 154;
[362] Richard Wagner, **Cãtre Luceafãr**, trad. de Ionel Marinescu, în **Antologia poeziei romantice germane,** p. 427;
[363] M. Eminescu, **op. cit**, p. 155;

transformare, de umanizare a instanţelor de putere: „*Piarã-mi ochii turburãtori din cale,/Vino iar în sân, nepãsare tristã;/Ca sã pot muri liniştit, pe mine/Mie redã-mã!*”[364].

În concluzie, dacã între ipostazele titanice, demonice şi geniale existã suprapuneri evidente, la fel de clarã este şi separarea lor ulterioarã şi revenirea la o individualitate proprie care nu suferã transferuri masive de substanţã. Indiferent de ascensiunea în paradisul geniului sau de traversarea infernului demonic, titanul îşi va continua periplul lui inconfundabil pânã la epuizarea marilor sale disponibilitãţi energetice.

Capitolul III

## GENIUL ÎN POEZIA LUI EMINESCU

**‘As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity’ (William Blake,** Songs of Experience**,** The Marriage of Heaven and Hell)[365]

La capãtul itinerariului parcurs de titan, şi adesea chiar de demon, încep fruntariile genialitãţii. Geniul este suprema împlinire a eroului eminescian, atât sub aspect liric, cât şi sub aspect epic. Asfinţirea credinţei în forţa spiritului coincide, de aceea, cu retrogradarea geniului la stadiul de demon. Ceea ce-l distinge pe poetul român de marii romantici europeni, însã, este tensiunea înãlţãrii spre genialitate ca spre cea mai de seamã întruchipare a eforturilor umane de desãvârşire. Pompiliu Constantinescu avea în vedere natura fericită, eudaimonică a poetului „Eminescu nu este un vizionar al viitorului. Nu este un poet social, în felul lui Victor Hugo, nu este nici un frenetic al energiei, în felul lui Rimbaud. Nu este nici un deschizător de abisuri în sufletul omului, în contradicţiile lui intime, în lupta dintre înger şi demon, cum este catolicul Baudelaire. Eminescu are un *sentiment paradiziac* al existenţei”[366]. În aceastã privinţã, gândirea eminescianã este convergentã cu cea a lui Nikolai Berdiaev, gânditorul rus care considera închisã epoca de glorie a sfântului, ea fiind succedatã de cea a geniului creator; cu deosebirea cã Eminescu, spre apusul efervescenţei sale scriitoriceşti, este încercat de momente de adânc scepticism cu privire la capacitatea omului de excepţie - evoluând *sub specie aeterni* -, de a se salva mãcar în posteritate, dacã nu în eternitate. Recunoaşterea contemporanã îi va fi refuzatã

[364] Ibidem;
[365] Apud **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, („Pe când umblam prin flăcările iadului, răpit de încântătoarele delicii ale Geniului, care pentru Îngeri par chin şi nebunie”, trad. n.), Universitatea din Bucureşti, Bucureşti, 1989,p 41.
[366] Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 243.

totalmente. Însă, aşa cum se pronunţa şi Adam al lui Madách Imre, importantă este tentativa depăşirii confortului spiritual: „*Eu ţelul ştiu că n-am să mi-l ajung./Dar nu-i nimic! Ce-i ţinta împlinită?/Sfârşit de luptă, moarte este ţinta,/Dar veşnică întrecere e viaţa/Şi însăşi lupta-i ţinta omenirii*”[367]. Mai mult, felul eminescian de a contura profilul geniului va ajunge să se desprindă de efigia schopenhauerianã a geniului eliberat de constrângerile voinţei şi trăitor numai sub auspiciile emblematice ale ideilor eterne şi imuabile. Gânditorul eminescian, care absorbise în sine substanţa titanianã şi pe cea demonicã – treime unipersonalizatã *sui generis* -, va descoperi formula unui alt gen demonic, coborând în regatul Hesperiei, însă abia după ce depăşise, la modul filosofic, tentaţiile pesimismului. Fiind ruptă orice legãturã cu acel *carpe rosam* al poeziei renascentiste, Eroul părăseşte cercul magic al codrului, de fapt o sferă ce înglobează aromele teiului – şi el o *rosa sempiterna* – şi seninul cristalin al bolţii presărate cu luceferi, pentru a se pierde într-o imensitate de gheaţă vineţie. El devine, aşadar, un *geniu pustiu*, o ruinã a excelenţei cognitive şi imaginative. Măreţia tragicã şi-o păstrează, totuşi, datoritã faptului cã, asemenea eroilor posedaţi ai lui Edgar Allan Poe, trăieşte în mod conştient etapele dezintegrării luciditãţii sale. Edgar Papu considera chiar că Eminescu „îi lasă în urmă pe toţi poeţii romantici prin titanismul său. […] În al doilea rând el se arată a fi mai mare decît toţi prin motivul geniului ce trăieşte suferind izolat, într-o regiune de altitudine, deasupra tuturor”. Referinţa la Luceafăr este întărită prin evidenţierea sublimităţii ontologice a fiinţei superioare: „la Eminescu o asemenea superioritate se vede atribuită unui element natural, în speţă unui astru de pe firmament. Faptul se integrează perfect în tradiţia românească”[368].

### III.1. Geniul *angajat*. Iubirea de gândire

Dintru-început, Eminescu celebrează geniul patriotic, chiar dacă deficient sub raportul împlinirii artistice. **La mormântul lui Aron Pumnul** (1866) deplânge dispariţia cărturarului bucovinean ce îi pare junelui învăţăcel ca un „*geniu nalt şi mare”*, ca un luceafăr ori o „*dalbă stea”* desprinsă din pleiada „*auroasă şi senină*”[369] a Bucovinei. Se confirmă, într-o oarecare măsură, observaţia lui Matei Călinescu cu privire la contradicţia dintre idealul contemplaţiei ataraxice, urmărit de geniul în viziune schopenhauerianã, şi activismul gânditorului eminescian, la care genialitatea este „o formă sublimată a inadaptabilităţii titanice, cu un sens precis”[370].

Motivul genialităţii irumpe însă în lirismul eminescian o dată cu anul 1867 când, în **Phylosophia copilei**, îşi face apariţia fecioara meditativă, pentru care „*glasul plăcerei*” nu face decât să „*cheme gândirea*” şi să transforme stelele în „*angeli cu aripi strălucitoare*”. „*Legea de a iubi*”, fără de care „*nu e de a trăi*”, este şi ea o *dura lex* dacă ţinem cont de ambiţia fetei de a nu îşi pierde eul într-un supraeu mirific („*De-aceea nu voi ca eu să fiu:/Pală idee-a Dumnezeirei,/Şotă copilă a nesimţirei,/Foc mort ce pare a arde viu*”), ci de a-şi găsi egalul cu care să poată încununa firea omenească. Este binecunoscutul joc în care *anima* pleacă în căutarea lui *animus*: „*Ci voi să-mi caut pe-ntinsa lume/O frunte albă să o desmierd/Şi-n ea gândirea mea să o pierd”*, scopul fiind restaurarea unui androgin imperial: „*Să-ncunun capul unui iubit/Cu vise d-aur în rai ţesute*”[371].

Din moment ce motivul *iubirii de gândire* a fost pus în evidenţă, poetul se poate întoarce asupra propriei substanţe, pentru a-i delimita natura intimă de cea comună, primitiv personalizată („*Oamenii se trec şi mor/Ca şi miile de unde,/Ce un suflet le pătrunde”*[372]). Rezultatul sondării împrejurimii ontice este că **Numai poetul** are capacitatea de a se smulge derulării evenimenţiale a istoriei şi aceasta datoritã calităţilor sale orfic-incantatorii: „*Numai poetul,/Ca păsări ce*

[367] Madach Imre, **Tragedia omului**, traducere de Octavian Goga, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 227.
[368] Edgar Papu, **Din clasicii noştri**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 90.
[369] Mihai Eminescu, **Poezii**, p. 5.
[370] Matei Călinescu, **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p 180.
[371] M. Eminescu, **op. cit.**, pp. 189-190.
[372] Ibidem, p. 567.

*zboară/Deasupra valurilor,/Trece peste nemărginirea timpului:/În ramurile gândului,/Unde păsări ca el/Sentrec în cântări*". Ritmul folclorizant nu reuşeşte să camufleze îndeajuns autoevaluarea narcisiacă a creatorului, fapt remarcabil „pentru că drama lui Narcis este preliminară erosului constitutiv"[373].

Înainte de a înfrunta avatarurile erosului, tânărul inspirat se confruntă cu acel „*geniu negru*" al preromantismului, care vine să-l ispitească în **Întunericul şi poetul**. Întunericul îl apostrofează pe cel ce trece „*prin lume străin şi efemer,/Cu sufletu-n luminã, cu gândurile-n cer"*, cerându-i abjurarea obedienţei faţă de lirismul negru, sepulcral („*Sfãramã-n stânca rece a ta nebunã lirã"*). Este un bun prilej pentru bard ca să-şi decline apartenenţa la un curent literar monocord şi lipsit de virilitate. Cel care alesese lira sălbatică a lui Heliade se vrea fi un romantic înflăcărat de idealurile herderiene. Programul său artistic este cât se poate de limpede: „*Voi să ridic palatul la două dulci sorori,/La Muzicã şi Dramã…în dalbe sărbători"*. Însufleţirea aceasta este profund naţională („*Chemând doina română, a inimelor plângeri"*[374]*)*, poetul dezicându-se de Young, Gray, Millevoye sau chiar de Ossian. Manifestarea plenară a geniului apolonic („*Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a naţiunii mele?"*) şi exprimarea candidă a adeziunii la un program poetic de coloratură patriotică nu eliminã, însă, structura dualã a geniului romantic – clar-obscurul ubicuu nuanţează baroc *portretul în oglindă* pe care şi-l face artistul. Mult dorita dispunere geometricã a ideilor este perpetuu ameninţatã de uluitoarea velocitate a proceselor gândirii: „*Şi-n creieri-i aleargă de gânduri vijelii/Cum ginii se sfaramă-n ruinele pustii"*[375]. În acelaşi fel, pentru Adam-Kepler din **Tragedia omului**: „*În slobod zbor se va roti gândirea/Peste mologul vremii blestemate…"*[376].

Că meditaţia seninã a geniului poate eşua în agitaţia haotică a „giniilor", poetul o presimte încă din **Amicului F. I.** (1868), unde descendenţa apolonică îşi pierde din semnificaţie („*Candela ştersei d-argint icoane/A lui Apolon, crezului meu"*) şi Mnemosine, mama muzelor, pare a-l părăsi pe cântăreţ: *„mintea mi-e seacă, gândul netot,/Pustiul arde-n inima-mi beată"*[377]. Cu trecerea timpului, această spaimă a *ruinei* şi a *pustiului* se va accentua, de unde şi necesitatea iubitei serafice, care să contrabalanseze tangajul la care este supus sufletul poetului: „*Te văd adesea frunte seninã/Ca şi gândirea lui Dumnezeu"*. Cum de cele mai multe ori geniul este nepereche şi cum el constituie pentru divinitate o excepţie angoasantă (a se vedea **Povestea magului…**), singura variantă rămasă va fi *retragerea în stele*: „*Dar dacă gândul zilelor mele/Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,/Şi dacă pentru sufletul meu/Nu-i loc aicea, ci numai-n stele"*. Şi la poetul maghiar mai sus citat corul îngerilor dădea glas voinţei divine de *status quo:* „*E închegată vecinica idee,/Şi facerea şi-a plăsmuit hotar"*[378]. Prezentarea eufemistică a morţii („*Palida-mi umbră în albul munte")* şi înlocuirea crucii cu lira („*Şi să-mi pui lira de căpătâi"*[379]), aminteşte de **Mioriţa** şi de ciobănaşul care se dorea înmormântat la cap cu trei fluiere din esenţe diferite şi cu sonorităţi specifice etosului românesc.

Predominã la Eminescu ritualurile păgâne de înmormântare, fapt explicabil, dacă ne gândim că titanul gândirii, prin ieşirea din timp, nu urcă cerurile danteşti pentru a accede în paradisul creat de Dumnezeul creştin, ci se mulţumeşte cu contemplarea liberă, neangajată a desăvârşirii feminine. Ondina este cea care îi insuflă poetului un sentiment nedefinit de religiozitate în faţa unui univers simetric la modul platonician şi dominat de *νους*: „*În tine vede-se că e în ceriure/Un Dumnezeu,/Purtând simetria şi-a ei misterure/În gândul său*"[380]. Contemplarea ideii de frumos nu este un scuzabil proces de evaziune, ci o recapitulare a parcursului istoric al esenţelor către revelaţia amânată pentru „*plinirea vremii"*: „*Idee,/Pierdută-ntr-o palidă fee/Din planul Genezei, ce-*

[373] S. Paleologu-Matta**, Eminescu şi abisul ontologic**, p. 45.
[374] M. Eminescu, **op. cit**., p. 568.
[375] Ibidem, pp. 568-569.
[376] Madach Imre, **op. cit**., p. 155.
[377] M. Eminescu, **op. cit**, p. 23.
[378] Madach Imre, **op. cit**., p. 11.
[379] M. Eminescu, **op. cit**, p. 24.
[380] Ibidem, p. 203.

*aleargă/Nentreagă!"*[381]. La Madách Imre intenţionalitatea diferă, dar ţinta vizată – prin adoraţia Arhanghelului Gavril – este aceeaşi –: „*Te preamărim: Idee!*"[382].

Dematerializarea, golirea de concret a vocabularului poeziei prin ademenirea cuvintelor de pe palierul semantic pe cel al sonurilor, chiar dacă ocazională, favorizează îndepărtarea lui Eminescu de o desuetă poetică clasicistă. „Poetul reînvie umbra anticului Orfeu, - remarca I. Negoiţescu – rătăcind pe ţărmul Traciei, unde geme cântându-şi o dementă durere. El s-a romanticizat: în loc de a tânji spre coaste sudice, spre luminoşii zei olimpici, s-a înfrăţit cu locuitorii Valhalei, cu soţii lui Odin, şi prin umbra plutonică ce-l învăluie, prin titanismul său, se apropie mai mult de mitologia hölderliniană decât de cea clasică"[383]. De altfel, schimbarea de registru la nivelul simbolurilor se face simţită şi prin direcţionarea imaginaţiei artistice către un pol ideatic suplimentar: „*Adevărul vrăjitor*". Acum îşi face apariţia şi imaginea lebedei ce soarbe din „*lacul înghețat*" în timp ce ascultă suspinul lirei „*spartă-n stânca lume*". Temeritatea investigaţiei poetice presupune, însă, o dereglare tragică a structurii cristaline a gândirii. Argonautul ce se încumetă a traversa sfera stelelor fixe (a Ideilor platonice) ajunge „*ca un fulger fără ţintă,/Ca un cap fără zenit*"[384]. Prezenţa nemediată a adevărului destramă acel „*voluptuos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea*", cum va fi definită poezia în **Epigonii**. Goetheana alăturare a poeziei şi adevărului nu-i este fastă şi lui Eminescu, la care imaginarul devansează descriptivul. Madách Imre îl înfăţişa pe Dumnezeu însuşi ca poet: „*Spre slava ta ai scris o poezie*"; demiurgie poetică căreia i se opune Lucifer: „*Şi n-ai simţit că făurirea minţii/De-un haos ţi-e puternic priponită,/Ce-i stăvilar oricărei firi pe lume?/Eu, Lucifer, sunt stavila eternă,/Eu întruparea veşnicei tăgade!"*[385]. Cătuşele luciditãţii sufocă, în acest caz, vitalitatea închipuirii şi o sleiesc: „*O minte pustie, nebună/Şi dulce descânt/Pe coarde de-argint,/Când palida mea nebunie/Învie"*[386]. Din nou se prefigurează, coşmaresc, finalul de la **Scrisoarea IV** ori, în expresie gigantesc-hugoliană: „*Sa rêverie était un poids sur l'univers*"[387] (**La rose de l'infante**).

### III.2. Vizionarismul şi reabilitarea feericului. Geniul serafic

La 1870 Eminescu pătrunde într-un timp al trăirii *mediate*, într-o *duratã* literară. Cufundarea în *fântâna trecutului* – formulă aparţinând lui Thomas Mann – îl ajută pe poet să se auto-înţeleagă, în calitate de om şi scriitor, prin raportare la trecut şi prezent ca trăire livrescă. Veacul simţirii poetice, „*cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări*", s-a încheiat, făcând loc unui *Saeculum* al faptei artistice, al scriiturii dezinvolte cu privire la principiile sau la entuziasmul moral. Geniul tipic pentru perioada revolută era Mureşanu, *poeta vates* trăgându-şi seva din ritmurile naturale şi învestind poezia cu prestigiu mitic. Bardul iniţiat, oficiant al misterelor lirei, media între zeiţa Istoriei şi popor: „*Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet*". Poeţii-profeţi cultivau o *ars poetica* întemeiată pe sapienţă şi mai puţin pe esteticul amoral: „*Cu-a ei candelă de aur palida înţelepciune,/Cu zâmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune"*. De aici şi consonanţa dintre sufletul universal şi cel individual: „*Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o lira*"[388]; de aici şi preferinţa pentru modul mimetic superior, credinţa că arta înnobilează realul: „*Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat"*. Ceea ce îi lipseşte poetului modern este în primul rând vizionarismul, capacitatea de a transfigura realul, aşa cum ştiau – susţine tânărul Eminescu – generaţiile anterioare: „*Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare,/Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare*". Noua poezie ar fi îngreunată de

[381] Ibidem, p. 204.
[382] Madach Imre, **op. cit**., p. 13.
[383] Ion Negoiţescu**, Poezia lui Eminescu**, p. 48.
[384] M. Eminescu**, op. cit**., p. 205.
[385] Madach Imre, **op. cit**., pp. 15-16.
[386] Ibidem, p. 207.
[387] Victor Hugo**, Les plus beaux poèmes**, („Reveria sa – povară peste univers", trad. n.), Éditions Jean Claude-Lattès, Paris, 1987, p.316.
[388] M. Eminescu, **op. cit**., pp. 27-29.

prozaism, de apelul obstinat la modul mimetic inferior: „*Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâni în ruinã*”[389].

Bineînţeles, însăşi personalitatea lirică a lui Eminescu contrazice afirmaţiile privitoare la mediocritatea spiritului noii generaţii din cultura românã. Şi, în acest sens, vizionarismul şi sublimarea naturii prin artã sunt reprezentate cu strãlucire în fragmentul **Egipetul** (1871). Tot aici vom descoperi notabile implicaţii ale genialităţii puse în evidenţã de un decor de o fastuozitate demonicã. Memfis este reprezentarea concretã a unui intelect suprafiresc: „*Mur pe mur, stâncã pe stâncã, o cetate de giganţi -/Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavã mãreţie*!”. De altfel, metropola anticã pare un fenomen rãsãrit dintr-o misterioasã combustie naturalã, „*din visãrile pustiei,/Din nisipuri argintoase în mişcarea vijeliei,/Ca un gând al mării sfinte, reflectat de cerul cald/Ş-aruncat în depãrtare*”[390]. D. Popovici remarca un fapt curios, anume cã „Eminescu va ajunge sã creeze în anumite momente un *cadru* de proporţii titaniene fãrã sã cuprindã într-însul pe titan sau pe geniu; el va ajunge sã dea sentimentelor sale tensiunea înaltã a sentimentelor titaniene, fãrã ca ele sã fie motivate de o acţiune obiectivã de proporţii titaniene”[391]. **Egipetul** conţine un personaj de staturã titanescã, regele-mag, judecãtorul rãutãţii veacului şi deţinãtorul formulelor magice a cãror citire întoarsã declanşeazã diluviul de nisip.

Aşa cum s-a observat în diverse studii eminesciene, între *gândire* şi *visare* poate fi pus semnul egal. Ceea ce ar fi de precizat este cã, dacã gândirea este apanajul umanitãţii elevate, visarea este capacitatea compensatorie şi subtilã a naturii de a se transfigura din interior. Dacã „*umbra gândurilor regii se aruncã-ntunecat*”, visurile piramidei, grandoarea Nilului, a deşertului şi a nopţii „*se unesc sã-mbrace mândru veche-acea împărãţie,/Sã învie în deşerturi şir de visuri ce te mint*”[392]. Faţã de gândirea posomorâtã, acuzatoare, visarea se protejează prin reabilitarea feericului; bunãoarã acest paralelism între visul frumos al mării şi cel al bolţii cereşti: „*Noaptea-i clarã, luminoasã,/Undele viseazã spume, cerurile-nşirã nori*”. Razele lunii nu fac decât sã potenţeze forţa visului de a absorbi componentele realului, eliminate din spaţiu şi din timp. Când „*sufletul viseazã toat-istoria strãveche*” clipocitul undelor devine o prorocire, iar deşertul se transformã miraculos: „*Ş-atunci Memfis se înalţã, argintos gând al pustiei*”[393] – *gloria rediviva*. Psyché preia, astfel, rolul de organ al rememorării dimensiunii temporale fericite, drogul care permite reactivarea centrului visării-gândirii fiind lumina selenarã.

De fapt timpul şi spaţiul cumulează, la Eminescu, atributele genialităţii, cele douã forme ale intuiţiei, în limbaj kantian, fiind responsabile cu reintegrarea umanităţii rãtãcite în perimetrul strict al intenţionalităţii divine. Spaţiul şi timpul pot fi considerate angrenaje de bazã ale memoriei universale. Fãrã „*mintea secolilor lungi, greoi*” şi fãrã „*munţii de vecinici gânduri ridicând/A lor trufaşã frunte cãtre cer*” nu s-ar auzi decât acele „*mulţimi pestriţe/De gânduri trecãtoare*” care „*cântând, vuind, certându-se”* se îndreaptã cãtre „*oraşul/Uitării, îngropat de vecinicie*”[394] (**O, te-nseninã, întuneric rece…**). Distincţia subtilã *gânduri efemere – gânduri sempiterne*, avertizează asupra unei gândiri de rang secund al cãrei obiect este imediatul şi care nu comportã consecinţe majore. O gândire virusatã, mai exact, ce anunţã dechiderea unei ere demonice, erã ce submineazã valorile şi face superfluã existenţa geniului. În felul acesta îşi face apariţia tentaţia absorbţiei celeste, ca la Mickiewicz: „*Cugetu-mi zboară ţâşnind spre albastrul eter,/Mai sus, tot mai sus, pânã-n piscuri de cer./Cum îşi înfige acul albina, şi cu el/Inima şi-o strãpunge,- aşa şi eu, la fel,/Pe-a cugetului urme suind necontenit,/Sufletul meu în cerul înalt mi l-am topit*!” (**Farys**)[395].

---

[389] Ibidem, pp. 29-30.
[390] Ibidem, p. 35.
[391] D. Popovici, **Poezia lui Eminescu**, p. 305.
[392] M. Eminescu, **op. cit**., p. 36.
[393] Ibidem, pp. 36-37.
[394] Ibidem, pp. 246-247.
[395] Adam Mickiewicz, **Poezii**, traducere de Vlaicu Bîrna, Miron Radu-Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 61.

Personajele mitologiei eminesciene au funcţia de a întreţine magia universului poetic, ameninţată cu dispariţia din cauza epuizării liantului cosmic, iubirea. Miradoniz aruncă pe pământ o floare ca o „*gândire de aur*", în timp ce eterul închipuie pe boltă contururi desăvârşite, clasice: „*Acolo un nor se nalţă sfânt şi sur,/Se-ncheagă, se formează – ncremeneşte,/Devine-un templu grec şi plin de umbra/Columnelor ce-l înconjor – şi prin columne/Trece argintoasă câte-o rază a lunei*". Gestul lui Miradoniz are semnificaţia unui *memento*, reamintire a existenţei unui paradis retras în *illo tempore*, existenţă ameninţată de spectrul cenuşiu al uitării. Greierii care „*cântă/ca orologii aruncate-n iarbă*"[396] cronometrează scurgerea timpului profan la capătul căreia se va intra într-un timp sacru sau în nefiinţă. Problema care se cere rezolvată este identificarea neîntârziată a formelor universale ale gândirii „ca imagini etern disimulate în sufletul uman"[397].

Criza temporală pe care o traversează realul în urcuşul său către feeric, face ca geniul eminescian să trăiască momente de intensă nervozitate: „*un tânăr, pe vânturi, cu capul în joc,/Cu clipa gândirei se-ntrece*"[398]. Rolul său dublu, de receptacul al imaginii paradisului pierdut şi de accelerator al ritmului în care evoluează mentalul colectiv, îl condamnă la o îndoită alienare: una faţă de sinele său şi alta faţă de anturajul uman mediocru. Sufletul său se desfată într-o beatitudine orfică: „*gânduri palide din visuri dalbe"* se înlănţuie precum *„zilele poetic june/A idealului*"[399] şi pornesc o horă a menadelor. Orfeu se lasă în voia extazului: „*Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină*"[400], în timp ce tumultul realităţii obiective îi mai atinge auzul doar ca un **Ecò**. Cântecul care „trebuie să exprime anarhia cosmică, libertatea, ritmul tainic al elementelor şi deci fulgerările durerii lumii"[401] este, la 1872, acoperit de armoniile serafice din inima tânără a geniului.

III.3. O *ars poetica* titanică. Valhala apolonică

Extazul este însă o stare de graţie, o excepţie sublimă. În **Odin şi poetul**, poem elaborat în acelaşi an ca şi **Ecò**, Orfeu devine bardul crispat de durere („*durerea mea adâncă/S-o lustruiesc în rime şi-n cadenţe*"[402]). Se întrevede o nouă concepţie despre sursa inspiraţiei: în locul sursei eudaimonice vom avea de acum înainte suferinţa ca izvor al cântului poetic. Să însemne aceasta o secătuire, o diminuare a cromatismului din melosul eminescian, aşa cum pretinde I. Negoiţescu: „Era drumul lui Eminescu: de la mitos la magie şi de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul neantului la neantul verbal"[403]? Nicidecum, dacă luăm în consideraţie efectele poetice ale durerii: „*fluviul/De foc al gândurilor mele mari/Să curgă-n volbură de aur pe picioare/De stânci bătrâne, într-o limbă aspră/Şi veche – însă clară şi înaltă*". Chinul sufletesc se cere exprimat în cuvinte şi bardul îşi pune problema capacităţii cuvântului de a surprinde esenţa frământărilor sale. Aşadar, o adâncire a perspectivei artistice; adâncire ce nu slăbeşte încordarea metafizică. În sensul acesta avertiza şi Giosuè Carducci: „*La pupa, drept, doar geniul meu veghează/Şi cer şi mare, înteţindu-şi cântul,/Pe când scrâşnesc catargele şi vântul*"[404] (ciclul de poeme **Juvenilia**).

Cel care se pronunţă pentru *aequa anima* va fi Odin, susţinătorul unei estetici clasiciste: „*nu crede că-n furtună, în durere,/În arderea unei păduri bătrâne,/În arderea şi-amestecul hidos/Al gândurilor unui neferice/E frumuseţea. Nu - în seninul,/În liniştea adâncă sufletească,/Acolo vei găsi adevărata,/Unica frumuseţe…"*. Cel care nu are acces la un asemenea tipar al frumuseţii nici nu poate fi îngăduit în palatul zeilor nordici, de fapt un templu „*cu lungi coloane de zăpadă, cu-arcuri/De neauă albă, ca argint*

[396] Ibidem, pp. 253-254.
[397] S. Paleologu-Matta, **op. cit**., p. 97.
[398] M. Eminescu, **op. cit**., p. 255.
[399] Ibidem, p. 257.
[400] Ibidem, p. 260.
[401] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 50.
[402] M.Eminescu, **op. cit**., p. 262.
[403] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 165.
[404] Giosue Carducci, **Scrieri alese**, traducere de Tudor George şi Barbu Solacolu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, p. 9.

*din Ophir"*, printre ale cărui coloane „*suspendã lampe mari ca nişte albe lune"*[405]. Spiritul Valhalei se vãdeşte a fi moştenitorul ordinii şi echilibrului romane, spirit pe care-l invoca şi tumultuosul V. Hugo în **Les contemplations**: „*Dieu, dans l'immensité formidable de l'ordre"*[406]. (**Je payai le pêcheur,** 1885). Dar peregrinului nu-i este dat, asemenea zeului suprem – care este *αγενητον* („ceea ce este nezidit", gr.) şi *αγεννητον* („ceea ce nu s-a nãscut", gr.)[407] -, sã se ridice în mod nemijlocit la contemplaţia dezinteresatã. Mijlocul detaşãrii, al *catharsis*-ului va fi, ca şi în cazul lui Dionis, iubirea. Cea care smulge sufletul bardului din încrâncenarea împotriva unei lumi mediocre şi nevertebrate moral este muza-seraf, aceeaşi din **Povestea magului…**, care, „*ca un mãrgãritar topit din visul/Mării întregi*", redã strãlucirea frunţii geniale.

Luceafãrul feminin, închipuire a mării sfinte, eliberează geniul prin forţa amorului platonic, aducând erosul neptunic-terestru la puritatea eterului: „*Cum universu-n stele iubeşte noaptea clarã,/Cu toate-a mele gânduri astfel eu te-am iubit*". Regenerarea imaginaţiei îl învesteşte pe bard cu puteri sacerdotale şi imperiale. Fruntea sa devine o oglindã magicã ce focalizează în centrul ei armonia cosmicã inefabilã şi o retransmite microcosmosului uman: „*Şi-n fruntea mea, oglindã a lumilor senine,/Aveam gândiri de preot şi-aveam puteri de regi*"[408]. Zoe Dumitrescu-Buşulenga aşeza în mod exact poemul Cãtãlinei şi al lui Hyperion în cadrul paradigmei creaţiei lui Eminescu: „Sintezã epicã, liricã şi filozoficã, **Luceafãrul** încheie, chivot tainic cu multe chei, grandioasa operã eminesciană"[409]. **Cum universu-n stele…** reuşeşte sã surprindã, însã, scurta reverberaţie a *grandiosului* în construcţia lirico-metafizicã şi scindarea relaţiei sinergice dintre *inimã* şi *frunte*: „*Astãzi inima-mi este o rãdãcin-uscatã,/Gândirea mea o toamnã ca gândul unui mort,/Sunt ca un imperator cu fruntea devastatã:/De mult nu ştiu nimic de imperiul ce-l port"*[410].

III.4. Demonul visător. Creierul matrice

Ipostazele debusolării intelectuale, conjugate cu cele ale viziunii glorioase, constituie, de asemenea, substanţa multor poeme datate în 1873. **Înger şi demon** aduce în prim-plan figura *demonului visător*, imagine cristicã *sui-generis*: „*Cufundat în întuneric, lâng-o cruce mãrmuritã,/Într-o umbrã neagrã, deasã, ca un demon El veghează,/Coatele pe braţul crucii le destinde şi le-aşazã,/Ochii afundaţi în capu-i, fruntea tristã şi-ncreţită"*[411]. Demonul, agent al acţiunii subversive, împrumutã mult din profilul spiritual al geniului, dar şi din acela al titanului: „*Ah! acele gânduri toate îndreptate contra lumei,/Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-îmbrãcate cu-a lui Dumnezeu numire"*. Demonul-titan-geniu se ridicã împotriva tradiţiei: „*El prezentul îl rãscoalã cu-a gândirilor lui faimã/Contra tot ce grãmãdirã veacuri lungi şi frunţi mãreţe"*, manipulând masele prin forţa sa mintalã: „*în inimi pustiite samãnã gândiri rebele"*[412]. Şi la V. Hugo geniul-titan fascina poporul prin apariţia sa misterioasă, romanticul francez realizând, în **La légede des siècles**, un portret inedit al omului de acţiune: „*Le peuple en leur présence avait l'inquiétude/De la la foule devant la pâle solitude;/Car on a peur de ceux qui marchent en songeant*"[413] (**Les chevaliers errants**). Ceea ce distinge demonul eminescian de geniu, dar nu şi de titan, este un revoluţionarism social funciar; instigatorul din **Înger şi demon** este o sintezã între Robespierre şi Saint-Just, un fanatic lucid: „*fruntea-i asprã-adâncã, încreţitã,/Pãrea ca o noapte neagrã de furtune-acoperită"*. La fel ca şi în **Odin şi poetul**, sufletul bântuit al demonului noocrat („*Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis*"[414]) se mântuie cu ajutorul dragostei angelice. Naturã complexã, eroul

[405] M. Eminescu**, op. cit**., p. 266.
[406] Victor Hugo, **op. cit**., („Dumnezeu, în formidabila imensitate a ordinii", trad. n.), p, 223.
[407] Sf. Ioan Damaschin, **Despre credinţa ortodoxã**, Ed. Parohiei Valea Plopului, 2000, p.12.
[408] M. Eminescu, **op. cit**., p. 576.
[409] Zoe Dumitrescu-Buşulenga**, Eminescu-Culturã şi Creaţie**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 106.
[410] M. Eminescu, **op. cit**., p. 577;
[411] Ibidem, p. 41;
[412] Ibidem, pp. 42-43;
[413] V. Hugo, **op. cit**., („Poporul în prezenţa lor avea neliniştea / Gloatei înaintea palidei solitudini, / Căci ne e teamă decei care păşesc visând", trad. n.), p. 253;
[414] Ibidem, p. 43;

eminescian sintetizează caracteristicile celor trei ipostaze liric-ontologice, reliefând, simultan sau succesiv, componentele personalităţii sale trinitare. De aici şi ineditele suprapuneri de *fatum* pe care le semnala D. Popovici: „Asemenea geniului, titanul lui Eminescu îşi încheie cariera în izolare; asemenea titanului, geniul său evoluează în perspective infinite”[415].

Prezenţa geniului în **Floare albastră** coincide cu o de-naturalizare a ambientului: „*Iar te-ai cufundat în stele/Şi în nori şi-n ceruri nalte?/De nu m-ai uita încalte,/Sufletul vieţii mele’’*[416] şi cu o absorbţie a substanţei cosmice de către creierul-matrice: „*râuri în soare/Grămădeşti-n a ta gândire/Şi câmpiile Asire/Şi întunecata mare’’*[417]. Mentalul poetului tinde să devină un *composito monstruoso* dominat de ceea ce Edgar Papu denumea *categoria departelui* („*Nu căta în depărtare/Fericirea ta, iubite!*”). Categoria *aproapelui*, în schimb, - codrul secular şi feeric – suferă un proces de de-realizare atâta timp cât nu mai constituie obiectul contemplaţiei metafizice.

### III.5. Paradisul selenar barochist. Perspectiva marianică

Contemplaţia estetică prinde contur abia **Dacă treci râul Selenei**, într-o lume mirifică – un paradis selenar barochist – ce are în centru palatul zeiţei lunare. Palatul-templu, simbol al regalităţii sacralizate, stă mărturie, prin arhitectura sa fabuloasă, dar strict geometrică, pentru incomparabilul *ingegno* al Hecatei: „*Mare-i, cu zece intrări, la care duc scări înălţate/Şi cerdacuri în aer – ţinut de-argintoase columne/Şi în trei caturi se nalţă palatul cu mii de ferestre/Mari şi boltite prin care pătrunde-o lumină albastră;/Şi prin bolţi de ferestre se văd argintoase coloane,/Muri cu oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua’’*[418]. Arhitecturizarea peisajului, culminând cu descrierea castelului de basm, răsărit parcă din simbioza dintre luminozitate şi vegetaţie, vine în sprijinul „pendulării simbolurilor universale”[419], care face ca viziunile eminesciene să beneficieze de o *argutezza* („subtilitate”) barocă.

Jocul dintre „l’être et le paraître” capătă noi semnificaţii în **Adânca mare…**, efectele scontate fiind asigurate de perspectiva anamorfotică creată de planul intermediar al oglinzii: „*Adânca mare sub a lunei faţă,/Înseninată de-a ei blondă rază,/O lume-ntreagă-n fundul ei visează/Şi stele poartă pe oglinda-i creaţă*”. Particularitatea sufletului marin –cuprinzătorul panteism eminescian asigură translaţia datelor antropologice asupra formelor de relief – constă într-o dualitate feminină: armonie orfic-pitagoreică – răbufnire instinctuală: „*Azi un diluviu, mâine-o murmuire,/O armonie, care capăt n-are -/Astfel e-a ei întunecată fire,/Astfel e sufletu-n antica mare’’*[420]. Regimul oniric va fi acompaniat de arpegiile unui melos ce încheagă componentele universului liric; precum la Baudelaire: „*La musique souvent me prend comme une mer!/Vers ma pâle étoile’’*[421] (**La Musique**). Drama lui Rimbaud nu se face simţită aici: „*La musique savante manque à notre désir*”[422] (**Conte**).

**O arfă pe-un mormânt** (1873) evidenţiază relaţia creator – muză („*Prin gândurile-mi triste şi negre treci frumoasă’’*[423]) şi influenţa covârşitoare a iubirii asupra sufletului care emite artă. Femeia este înfăţişată într-o perspectivă marianică („*Deasupra frunţei tale e-un mândru cerc de stele -/Astfel treci tu, copilă, făptura minţii mele*”) înconjurată totodată de o aură poetică („*Sunt versurile mele/Ce-ocupă a ta minte de murmurezi visând?*”). Nu este vorba de un procedeu alegoric prin care se efectuează o *captatio benevolentiae*, pioasă reverenţă în faţa unei abstracţiuni, ci o repetată tentativă de mitizare a

---

[415] D. Popovici, **op. cit**., p. 305;
[416] M.Eminescu, **op. cit**., p. 44;
[417] Ibidem, p. 46.
[418] Ibidem, p. 341.
[419] Marin Mincu, **Mihai Eminescu – Luceafărul**, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p.LXXX.
[420] M. Eminescu, **op. cit**., p. 342.
[421] Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, („Adesea muzica mă poartă ca un val!/Către palida-mi stea”, trad. n.), Éditions Jean Claude Lattès, Paris, 1987, p. 174.
[422] Arthur Rimbaud, **Illuminations**, („Muzica savantă lipseşte dorinţei noastre”, trad. n.), New Directions Publishing, New york, 1957, p. 18.
[423] M. Eminescu, **op. cit**., p. 346.

dragostei-inspiratoare, căci „în raport cu alegoria şi simbolul, mitul prezintă gradul cel mai înalt de polisemie”[424]. A iubi prin gândire şi creaţie devine principiul de bază al mitologiei eminesciene, a iubi „*c-un rai întreg de visuri, cerimea înstelată/De cugetări înalte”*[425]. Motivul preromantic, de factură ossianescă, al harfei transformate în simbol funerar, se îmbogăţeşte la romanticul tardiv român cu valenţe imprevizibile. „Muzolatria” eminesciană nu echivalează, însă, cu o încurajare a manierei, a şablonului în artă.

### III.6. *Ars poetica* - benefica falie dintre *praxis* şi *theoria.* Cezarul-geniu

Dispunerea antiteticã a credinţei simple faţă de artificiul artistic este efectuată în **Dumnezeu şi om**, poem care demască superficialitatea intelectuală a contemporanilor („*Azi gândirea se aprinde ca şi focul cel de paie*”) şi condamnă divorţul dintre poezie şi religie. Printre multiplele faţete ale geniului: Hyperion, Narcis, Orfeu, Prinţul, se află inclusă şi cea a lui Iisus Hristos: „*tu, Christoase,- o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă”*. Negându-se natura divină a lui Hristos se neagă şi existenţa unei componente divine a artei. Consecinţa va fi o diminuare a inspiraţiei şi hipertrofierea manierei. Cadrul polemicii este acelaşi cu cel din **Epigonii**: puritatea creatorului („*sufletul cel vergin*”) făcea posibilă o artă a sugestiei care încuraja imaginaţia în defavoarea unui decorativism aservit ochiului: „*Era vremi acelea, Doamne, când gravura grosolană/Ajuta numai al minţii zbor de foc cutezător…*”[426]. Este, în fond, dilema proprie geniului eminescian: enunţarea principiilor unei arte dacă nu abstract-ermetice, atunci cel puţin stilizate în vederea decantării adevărului – obsesie platonică -, principii contrazise de fastuoasele desfăşurări ale regiei stilistice din poeme ca **Memento Mori**, **Povestea magului…**, **Miradoniz**, **Călin (File de poveste)** etc. Poetica paşoptistă a declarativului discursiv, a comparaţiei şi alegoriei ce surclasează metafora, a lirismului prevăzut cu armătură logică solidă va fi cel mai adesea contrazisă de „Saturnul poeziei lirice româneşti” Fără această falie între *theoria* şi *praxis*, Eminescu nu ar fi putut deveni „Saturnul nesăturat ce-şi înghite odrasla; […] copacul uriaş sub care iarba îngălbeneşte din lipsa sevei”[427].

La acest punct al existenţei sale lirice, Eminescu este mai cu seamă subjugat de figura imperatorului, cum va fi cazul în **Glasul mării**. Un imperator *sui-generis*, însă, la care predomină mai puţin însemnele gloriei militare, cât cele ale grandorii intelectuale: „*Numai singur asupra lumei în pace,/Nepăsător tămâii şi laudei voastre,/Învăluit în maiestatea tăcerei/Stă-mperatorul.//Vezi-l atins de umbra gândirilor regii!/Vorba-i va să fie o rază-n lume;/Orele lui sunt isvoare la anii istoriei,/Salve-Imperator!*”[428]. Tonul îl anunţă pe cel din **Odă în metru antic**, dar cultivarea mitului prin excelenţă romantic al lui Napoleon şi desfăşurarea imensităţilor oceanice anticipează prezenţa împăratului-filosof din **Împărat şi proletar**. Cezarului „*incliné du côté du mystère”*[429], care „*trece palid, în gânduri adâncit*”[430] (**Împărat şi proletar**), îi este caracteristică luciditatea. Tipologia eminesciană a geniului prevede visarea melancolică dar şi justa apreciere a inechităţilor sociale. Deţinătorul puterii pare adeseori el însuşi prins în intricate raporturi de dependenţă. Apoi, cezarul-geniu cumulează o întreagă serie de atribuţii demiurgice, ceea ce-l face părtaş şi la soarta tragică, prin izolare, a demiurgului şi-l obligă la interpretări faustice: „*Din semne tâlc aleg şi scutur”*[431]. „Dacă în prima etapă a creaţiei eminesciene – nota Ioana Em. Petrescu – divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de-a doua etapă demiurgul se demonizează, devenind sinonim cu schopenhaueriana voinţă de a fi şi excluzînd (ca-n **Mureşanu**) posibilitatea morţii, în a treia etapă funcţia

---

[424] George Munteanu**, Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1994, p. 335.
[425] M.Eminescu**, op. cit**., p. 346.
[426] Ibidem, pp. 348-350.
[427] Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 125.
[428] M. Eminescu, **op. cit**., p. 353.
[429] V. Hugo, **op. cit**., **Veni, vidi, vixi** (1848), p. 214.
[430] Ibidem, p. 50.
[431] Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, traducere de Lucian Blaga, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955. p. 484.

demiurgului şi-o asumã moartea sau nefiinţa"[432]. Voinţa de a fi, care subsumează şi voinţa de putere, nu exclude perceperea failibilităţii umane, de unde şi fineţea diagnosticului psihologic: „*Zâmbirea lui deşteaptã, adâncã şi tãcutã,/Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti"*. Din „*nãlţimea-i solitarã*" unde tronează „*mãrirea-i radioasã*", Cezarul manipulează masele populare, considerate numai sub aspectul de „*cauzã-ntunecoasã/De rãsturnãri mãreţe*". Dialectica istoricã, având la bază principiul egoismului, nu cultivă iluzii de nici o parte a baricadei; plebea îşi disimulează speranţele de libertate sub o mască scepticã („*Cu ale voastre umbre nimic crezãtoare,/Cu zâmbetu-vã rece, de milã pãrãsit,/Cu mintea de dreptate şi bine râzãtoare*"), în timp de împăratul îşi aşteaptă căderea complăcându-se în ipostaza de „*vârf mândru al celor ce apasã*"[433].

Adevărata revelaţie a înţelesului adânc o va avea Cezarul detronat când, pe malul mării mineralizate („*Scnteie marea linã şi placele ei sure/Se mişc una pe alta ca pãturi de cristal")* şi aflate sub lumina Hecatei, are viziunea decrepitului rege Lear („*Cununa cea de paie îi atârna uscatã*"), simbol al falimentului regalităţii sacre: „*I se deschide-n minte tot sensul din tablouri/A vieţii sclipitoare"*. Din fundal răzbate melopeea acelui *Chorus mysticus* din **Faust** al lui Goethe: „*Tot ce-i vremelnic/E numai simbol'*"[434]. Odiseea umanităţii îşi vădeşte inadecvarea la *telosul* divin („*Bãtrânul Demiurgos se opinteşte-n van*") şi complezenţa faţă de destinaţiile nesemnificative: „*Al lumii-ntregul sâmbur, dorinţa-i şi mãrirea*". În vastul *theatrum mundi* se manifestă simptome ale absurdului, regia spectacolului fiind redusă la o „*zvârlire hazardatã: în veci aceleaşi doruri mascate cu-altã hainã*". Concluzia o prevesteşte pe cea a **Glossei**, prin pesimismul ei depăşind sentinţa barocă *la vida es sueño*. Nu numai că viaţa este translatată în planul irealului, dar ea mai este *visată* şi de nefiinţă: „*Cã vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi*". O „*eternã alergare'*"[435], aşadar, un proiect dezirabil propus în mod inconştient de o entitate negativă.

Ideea genialităţii ca instinct al divinului („Instinkt des Göttlichen"[436]) este reluată, sub o altă formă, de proletarul care cere distrugerea artei moştenitoare a morfologiei antice, aţâţătoare a simţurilor prin tentativa de a reproduce frumuseţea trupească: „*Sfãrmaţi statuia goală a Venerei antice,/Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori"*. În plus, frumuseţea opulentă, explicită este impură din cauză că a fost creată la comanda celor care s-au îmbogăţit prin tiranie: „*Sfãrmaţi palate, temple, ce crimele ascund,/Zvârliţi statui de tirani în foc sã curgã lavã"*. Proletarul transformat în tribun se pronunţă pentru o artă abstractă, epurată de patimi şi încărcată de semnificaţie divină: „*Zidiţi din dãrmãture gigantici piramide/Ca un memento mori pe al istoriei plan;/Aceasta este arta ce sufletu-ţi deschide/Naintea veciniciei, nu corpul gol ce râde'*"[437]. Un crez complet diferit de cel al lui Baudelaire care, impenitent, înalţa un **Hymne à la beauté**, fie aceasta de sorginte celestă sau demonică: „*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,/Ô Beauté! ton regard, infernal et divin,/Verse confusément le bienfait et le crime/[…]/Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?'*"[438].

Cum reformularea conţinutului şi a formei obiectului cu relevanţă estetică rămâne un ideal, eroul eminescian pleacă **În căutarea Şeherazadei** (1874). Căutarea va începe cu o rememorare a periplului eului poetic veşnic itinerant: de la „*mări de nord, în hale lungi şi sure*", unde „*Nordul frig durerea-mi caldã stins-a*"[439] şi unde „titanismul se substituie (…) imensităţii durerii, ce

---

[432] Ioana Em. Petrescu**, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poeticã**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 189.
[433] M. Eminescu, **op. cit**., pp. 50-52.
[434] J. W. Goethe, **op. cit**., p. 543.
[435] Ibidem, pp. 52-53.
[436] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu şi romantismul german**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 88.
[437] M. Eminescu**, op. cit**., p.49.
[438] Charles Baudelaire, **op. cit**., („Cobori din profunzimile cereşti ori te înalţi din abis,/O Frumuseţe! privirea ta, infernală şi divină,/Revarsă fără noimă şi binele şi crima/[…]/Te ridici neagra prăpastie sau descinzi din astre?", trad. n.), p. 62.
[439] M. Eminescu, **op. cit**., p. 360.

devine desperat creatoare"[440], până în sudul „*und-insule ca glastre/Gigantici se ridic din sfânta mare,/Cu-oştiri de flori, semănături de astre*"[441]. Ţinta călătoriei nu se confundă cu empireul baudelairian: „*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/Luxe, calme et volupté*"[442] (**L'invitation au voyage**), căci „idealismul magic-poetic al somnului eminescian" se întreţese cu „idealismul orfic-muzical", somnia devenind o „plângere uranică"[443]. Plecat în căutarea sublimului, sufletul poetic se înaripează orfic („*Şi şi-a îmflat eterna mea cântare/Aripele de parã-n cer pornite,/Pân-am pierdut pământu-n depărtare*") până la a se înfiora de propria temeritate şi a se îndoi cu privire la mesajul providenţial al misiunii sale: „*De unde-albastre scândure-s urnite./De gânduri negre-i grea antica-mi navă:/Nu ştiu pe vane căi-s ori menite?*". „Aripa îmflată" şi „onirotehnica zborului" – în formularea Elenei Tacciu – nu elimină frica, firească la o vârstă atât de tânără, de ratare a sensului privilegiat şi plenar: „*Viaţa mea-i ca lanul de otavă:/E şeasă făr-adânc şi înălţime"* (imagine care vesteşte „golgota şeasă" a lui T. Arghezi).

Aşa cum îl vedea Ion Negoiţescu, Orfeu „e geniul deznădejdii, purtând cununa voluptăţii morţii, muzica lui e intonare funebră"[444]; alegoria apusului luciditãţii este extrem de plastică: „*Corabiei apusene grea de gânduri/Sinistre – eu pe valuri îi dau drumul;/Frântă de stânci se risipeşte-n scânduri*". Nu trebuie să se uite că natura sintetică a eroului liric eminescian nu-l înglobează numai pe Orfeu, ci şi pe Hyperion, argonautul pe întinderile astrale. Nu este vorba, deci, de o sinucidere spirituală, ci de o detaşare de gândirea asupra mundanului: „*Las pe-alţii să zideascã din ruine/Zidiri de-o zi pe răbdătoarea spată/A vechiului pământ, ce nu-i de mine"*[445]. Afirmaţia esenţială – „*Eu adevăr nu cat – ci-nţelepciune"* – vine în sprijinul unei cunoaşteri ezoterice, tradiţionale, în defavoarea cunoaşterii exoterice, exacte, dar lipsită de concluzii asupra esenţei umanului. Atingerea sursei primordiale, cauza, era şi ambiţia geniului goetheean: „*Lăuntric să cunosc prin ce se ţine universul./Să văd puterile. Seminţele a toate să le ştiu./Să nu-mi încurc printre cuvinte mersul*"[446]. Ştiinţa singură nu poate acorda în mod corect lira sufletului: „*Căci mintea cea de-nţelepciune goală,/Oricât de multe adevăruri ştire-ar,/Izvor de amărâre-i şi de boală*". Sursa înţelepciunii este identificată în tradiţia culturală orientală, în timp ce contemporaneitatea occidentală este complet irelevantă în acest sens: „*Uşor trage prezentul la cântarul/Înţelepciunii…Şi ea-i fericirea./Cu-a răsăritului averi samarul eu mi-l încarc – cu-a lui gândiri gândirea"*[447].

„De o grandoare plutonic-fumegândă – se înflăcăra I. Negoiţescu -, viziunea geniilor e însăşi geologia spiritului"[448], geologie reflectată în *toposul* frunţii alpestre: *„Din codri-adânci, ce înmormântă munţii,/Ce-abia şi-arăt a lor cap în ninsoare,/Urcând în negre stânci diadema frunţii"*. Viziunea cerebralităţii peisagistice va fi apoi transferată şi asupra decoraţiei din sălile Şeherazadei: „*Cu umbre moi a gândurilor sale/Un pictor a-nflorit plafondul, murii,/Cu chipuri zvelte, basme-orientale*"[449]. Căutarea fabuloasei povestitoare are semnificaţia unei expediţii iniţiatice către misteriosul tărâm al sapienţei, unde o „*profetă vrăjitoare*" subjugă geniul poeţilor metafizici: „*Ca să m-asculţi, şi să duci de la mine,/A-nţelepciunii ş-a frumseţii floare,/Să luminezi gândirile din tine.//S-atrag cu-a tainelor şi-a basmei rază/Poeţi cu inimi ceruri-doritoare*"[450]. Demonia apariţiei geniului la Rimbaud se bizuia pe aceeaşi concentrare insuportabilă a calităţilor inefabile: „*Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable*

[440] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 49.
[441] M. Eminescu**, op. cit**., p. 360.
[442] Ch. Baudelaire, **op. cit**., p. 137.
[443] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 52.
[444] Ibidem.
[445] M. Eminescu, **op. cit**., p. 362.
[446] J. W. Goethe, **op. cit**., p. 50.
[447] Ibidem, pp. 362-363.
[448] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 52.
[449] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 365.
[450] Ibidem, p. 592.

*même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même!"* (**Conte**).[451]

Atmosfera „liturgic-cosmicã" va fi risipitã de o poezie ce contravine intenţiei de migraţie mentalã înspre orientul antic sapienţial. **Patria vieţii e numai prezentul** conţine o idee schopenhauerianã, dar care se aflã deja cuprinsã în filosofia lui Epictet: „*Patria vieţii e numai prezentul./Clipa de faţã numai-n ea suntem,/Suntem în adevãr. –Iarã trecutul/Şi viitorul numai o gândire-s*". Aici este mai puţin vorba de *carpe diem*, cât de preceptul stoic de ajungere la înţelepciune prin autocunoaştere: „*Întoarceţi-vã-n voi şi veţi cunoaşte/Cã toate-n lume, toate-s în prezent"*. Nu în aflarea sinelui individual necontaminat rezidã, însã, suprema revelaţie, ci în descoperirea unui principiu al identitãţii, o atingere a supraeului colectiv: „*Nu ştii cã atingând pe-un singur om/I-atingi pe toţi? Mulţimea e pãrere"*. Din nou poetul apasã pe o clapã a claviaturii „esenţialelor divine"; reducerea diversitãţii la unitate coincide cu reducerea complexului la simplu. „*Un semn cã toţi e-n unul, unu-n toţi"*[452] este versul care trãdeazã scepticismul geniului cu privire la capacitatea omului de a se valorifica creator şi de a se smulge de sub regimul clişeului, al gesturilor înseriate. De la Epictet la Sextus Empiricus.

III.7. Imaginarul exotic. Respingerea pseudo-cunoaşterii

1876 este un an important în ceea ce priveşte tratarea motivului genialitãţii. În **Rime alegorice** poetul reia o imagine întrebuinţatã deja la 1874 (**În cãutarea Şeherazadei**) şi care reaminteşte fragilitatea condiţiei creatorului de geniu într-o lume antiartisticã: „*Corabia vieţi-mi, grea de gânduri,/De stânca morţii risipitã-n scânduri,/A vremei valuri o lovesc şi-o sfarmã/Şi se izbesc într-însa rânduri-rânduri"*[453]. Componentele alegoriei – *corabia*, *stânca*, *valurile* – pun în evidenţã tragismul nemãrginitei dorinţe de cunoaştere, ameninţate perpetuu de cuţitul ghilotinei timpului. Rezultã un transfer al imaginaţiei poetice într-o dimensiune oniric-pitagoreicã ori, în exprimarea cvasi-poeticã a lui I. Negoiţescu: „Patosul eminescian stigmatizează figura geniului, ce îi apare în demonia luminii, în încoronarea ei sideralã"[454]. Geniul plecat în cãutarea profetesei orientale se pierde în feeria nocturnã („*Deasupra frunţii-mi luna-n nouri zace*"), pe urmele unei ambigue Fata Morgana, pe care Goethe o invoca direct: „*Ochiul tău cercetător/Depărtările cuprinde./Lângă tine, sus, mă prinde,/Împlineşte-mi acest dor*" (**Către lună**).[455]

Caravana de schelete dãruitã cu „*viaţa nopţii trecãtoare*" ar fi o simplã reeditare a macabrului de tip Bolintineanu, dacã nu ar exista palatul „*în lumini opalici"*, reşedinţã a unei Meduze ce topeşte ochii celor vii cu „*a privirei ei tiranicã dulceaţã"*[456]. Regina nopţii se înfãţişează cu „*roşii flori de mac în pãru-i negru*", opusul iubitei solare, cu pãrul blond curgând pânã la cãlcâie şi împletit cu flori albastre. E drept cã întâlnim simbolul iubirii pure, floarea albastrã, dar ea este aşezatã, în acest lãcaş al orgiei vrãjitoreşti, lângã „*roze negre"* care „*cresc bogate-ntunecoase"*. Palatul împodobit cu zugrãveli senzuale adãposteşte o Şeherazadã demonicã cu „*ochii adânci ca două basme-arabe*" ce îl hipnotizează pe cãutãtorul de înţelepciune aflat sub fascinaţia fantasticului exotic: „*regina basmelor mãiastrã -/Luminã lumea gândurilor mele"*[457].

Cu toate acestea, din explorãrile lui exotice, Eminescu se întoarce la maeştrii tradiţionali, dintre care preferatul sãu este Shakespeare: „*Prieten blând al sufletului meu;/Izvorul plin al cânturilor tale/Îmi sare-n gând ţi le repet mereu"*. Forţa de plãsmuire a imaginaţiei dramaturgului englez îl

[451] Arthur Rimbaud, **op. cit**., („Se înfăţişă un Geniu, de o frumuseţe inefabilă, de nespus. Din fizionomia şi ţinuta sa se degaja promisiunea unui amor multiplu şi complex, a unei fericiri indicibile, insuportabile chiar!", trad. n.), p. 18.
[452] Ibidem, p. 592.
[453] Ibidem, p. 379.
[454] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 52.
[455] J. W. Goethe, **Poezii**, traducere de Maria Banuş, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 17.
[456] M. Eminescu, **op. cit**., pp. 380-381.
[457] Ibidem, pp. 381-382.

transformã pe acesta într-un demiurg: „*Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe*". „Imperfecţiunile" artei sale sunt pe deplin răscumpărate de vitalitatea pe care ea o emanã, iar romanticului român, truditor la „formele perfecte", îi face plãcere sã adopte poziţia de emul: „*Greşind cu tine chiar, iubesc greşala;/S-aduc cu tine mi-este toatã fala*"[458].

Când este vorba despre *adevãr*, orice proces de emulaţie se întrerupe. Metoda favoritã este introspecţia, deschidere cognitivă practicată încă de Luciferul byronian: „*Răbdaţi/Şi cugetaţi, alcătuind o lume/Lăuntrică în care cea de-afară/Să n-aibă cum pătrunde. Doar aşa/Veţi căpăta o fire mai înaltă/Şi gândul vostru va putea supune/Ţărâna-n care-a fost întemniţat*"[459] (**Cain**). La fel, contemplaţia autenticã presupune smulgerea din şuvoiul temporal şi indiferenţa faţã de vieţuirea agitatã a celor care nu întrevãd finitudinea duratei individuale. Vindecat de beţia succesiunii, poetul pãrãseşte râul heraclitian pentru a intra în staza meditativã parmenidianã. Pãtruns de credinţa cã numai prin cufundarea în strãfundurile fiinţei se poate realiza „dezambiguizarea" adevãrului unic, parazitat de adevãruri contrafãcute, poetul îşi refuzã pânã şi contemplaţia ironicã a acelui mundan *panta rhei*, la care va reveni abia în **Glossã** („*privitor ca la teatru*"): „*De vorbiţi mã fac cã n-aud,/Nu zic ba şi nu vã laud;/Dãnţuiţi precum vã vine,/Nici vã şuier, nici v-aplaud;/Darã nime nu m-a face/Sã mã ieu dup-a lui flaut;/E menirea-mi adevãrul/Numai-n inima-mi sã-l caut*"[460]. Henry de Montherlant, în **Les jeunes filles**, caracterizează această detaşare de fizic, urmată de o absorbţie în metafizic, printr-o imagine a succesiunii: „*Certaines âmes vont à l'absolu comme l'eau va à la mer*"[461].

Eminescu revine şi-şi justificã atitudinea în **E împãrţitã omenirea**. Întrucât „*E împãrţitã omenirea/În cei ce vor şi cei ce ştiu./În cei dentâi trãieşte firea;/Ceilalţi o cumpãnesc ş-o scriu*"[462], iar numãrul celor trãitori sub voinţa schopenhauerianã îl copleşeşte pe cel al ştiutorilor - geniului nu-i rãmâne decât recluziunea poetico-metafizicã. Chintesenţa dihotomiei este din nou raportarea la trecerea prin timp. Pentru gânditor, frãmântãrile umanitãţii pot reprezenta cel mult o temã de meditaţie, însã nu o variantã existenţialã validã: „*Ceilalţi a vremii coji adun:/Viaţã unii dau problemei,/Ceilalţi gândirei o supun"*. Chiar educaţia oficialã nu reprezintã altceva decât o îmbâcsire a creierului şi o şlefuire a voinţei private de ghidajul intelectului. Existã în poezia eminescianã un laitmotiv al „bracurilor" de cãrţi irelevante, utile exclusiv unei lecturi mecanice, inerţiale: „*Mânând cu anii colbul şcolii/Ei cred fãr-a fi înţeles,/Din cãrţi strãvechi, roase de molii/Îşi împlu mintea cu eres*"[463]. Motivul este, de altfel, comun mai tuturor marilor romantici; de pildă Keats în **Epistles**: „*Whose head is pregnant with poetic lore*" (**To my brother George**)[464]. O cultivare a minţii cu lucruri de prisos, ori eficiente doar în ordinea materialã, nu poate avea ca efect decât naivitatea şi ignoranţa în ordinea transcendentã: „*Cãci nu-i supusã lãmuririi/Gândirea-n capul înţelept -/La toate farmecele firii/Se bat cu mâinile pe piept*"[465]. În plus, limitarea cognitivã produce, în mod absurd, o percepţie de sine exageratã a umanitãţii. Peste pãcatele auto-suficienţei şi neglijării misterelor primordiale, Baudelaire arunca pedeapsa cuvenitã orgoliului - haosul şi nebunia: „*Tout le chaos roula dans cette inteligence,/Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,/Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui./Le silence et la nuit s'installèrent en lui,/Comme dans un caveau dont la clef est perdue*" (**Châtiment de l'orgueil**).[466]

---

[458] Ibidem, p. 390.
[459] Byron, **Poeme**, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 343.
[460] Ibidem, p. 395.
[461] în **Cugetări franceze**, („Unele inimi se scurg în absolut cum apa se revarsă-n mare", trad. n.), Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 2.
[462] M. Eminescu, **op. cit**., p. 395.
[463] Ibidem, p. 396.
[464] John Keats**, Selected poems**, („A cărui țeastă plină-i de știința poeziei", trad. n.),Penguin Popular Classics, 1996, England, p. 28.
[465] Ibidem, p. 397.
[466] Ch. Baudelaire, **op. cit**., („Haosul fără fine se rostogolea-n această minte,/Templu altădată însufleţit, plin de ordine şi opulenţă,/ Sub al cărui acoperământ fastul strălucise,/Precum într-un cavou a cărui cheie e pierdută", trad. n.), p. 52.

La Eminescu blestemul survine mult mai rar, tonul adoptat de el nefiind unul vituperant ci elegiac. Confesiunea sa trădează pesimism şi revoltă, ambele reduse la un *andante* îndurerat: „*În lirã-mi geme şi suspin-un cânt,/Căci eu îmi vărs acum veninu-n vânt./Prin minte-un stol de negre gânduri trec*" (**În lirã-mi geme şi suspin-un cânt**).[467]

Orfeul romantic se resemnează cu pierderea Euridicei, căci condiţia sa superioară nu permite calmarea dorinţei prin împlinire sentimentală: „*Scrisă-i soarta mea în creţii/Întristatei mele frunţi"*. Din toate aceste versuri răzbate lamentaţia Luceafărului nemuritor (*αθάνατος*), care nu a reuşit să obţină viaţa terestră în schimbul morţii cosmice. Sub copacul-floare el înalţă un cânt al izolării disperate: „*Numai acolo, unde teiul/Lasă floarea-i la pământ,/Eu încep să mişc din buze/Şi trimit cuvinte-n vânt*"[468] (**Ce şopteşti atât de tainic**). Şi Huon, din **Oberon**-ul lui Wieland, se însufleţea în prezenţa odorizantă a florii regale: „*Iar Oberon, cu crinul, în vis de somn adânc,/Spre fericire mă călăuzeşte!*"[469].

## III.6. Metafizica neoplatonică a luminii. Sublimarea neîmplinirii sentimentale

Şi o poezie ca **Pierdut în suferinţa…** confirmă oboseala de viaţă, dorinţa de întrerupere a fluxului vital. Dorinţa de extincţie devine din ce în ce mai presantă, ea fiind acutizată şi de „requiemul demonic ce îl intonează corul spiritelor din înalt"[470]. Chiar şi în această ipostază de negator al vieţii, Eminescu nu renunţă la metafizica neoplatonică a luminii cu accesoriile sale: *lux*, *lumen* şi *claritas*. Viaţa fiind *lux intelligibilis*, *lux pura*, cerinţa stingerii ei îi este adresată lui *sol invictus*, neînvinsul Apollo: „*M-am închinat ca magul la soare şi la stele/Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos*"[471]. Dar şi confesiunea aparent auto-depreciativă: „*zadarnica mea minte de visuri e o schelă*", nu face decât să întărească impresia de participare a imaginaţiei poetice la o *lux continua*, *totaliter lucidum*, singurul impediment fiind împrejurările neprielnice, *„veacul cel de fier*"[472].

În aceeaşi ordine a luminii, înţeleasă ca *fermenta cogitationis*, poate fi inclusă şi făptura femininã superioară, capabilă să susţină simţirea (*ἡ αἰσθησις*) poetică; Diotima lui Hölderlin: *„frumuseţea suavă/Arde veşnic fără trup"*[473]. Imaginea muzei cu ochii plini de eres şi de „*dulce-a patimei durere*" îşi mai face o datã apariţia în **Tu mă priveşti cu marii ochi…**: „*Vorbirea ta mi-i lamura de miere,/În ochii tăi de visuri e un chaos,/Şi-atât amor c-auzi pân'şi-n tăcere.//Frumosul chip în voluptos repaos/Pătruns-au trist şi dulce în cântare-mi./Fiinţa ta gândirii-mi am adaos*". O asemenea interpretare spiritualistă a condiţiei feminine se datorează capacităţii de intensificare a combustiei lirice şi mai puţin unor calităţi ce implică armonie şi echilibru: „*Căci numai tu trăieşti în cugetare-mi./A ta-i viaţa mea, al tău poemul,/Cum le inspiri tu poţi să le şi sfaremi*"[474].

Dacă Eminescu, spre deosebire de Alfred de Musset, reuşeşte să semneze temporare armistiţii cu muza, anxietatea lui nu se diminuează atâta timp cât arta sa nu izbuteşte să cuprindă farmecul inefabil al inspiratoarei: „*Te-am îngropat în suflet şi totuşi slabii crieri/Nu pot să te ajungă în versuri şi descrieri./Frumseţa ta divină, nemaigânditã, sfântă/Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncântă;/Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,/Nu pot să scriu frumseţa cea vrednică de Dante*"[475]. Femeii iubite, *imago indepingibilis*, nu i se poate atribui un *icon* artistic – conform terminologiei lui Ch. Pierce – ci doar, cel mult, un indice. Rezultă o profundă neîmplinire a creatorului, „*fire hibridă – copil făr'de noroc!*", dar şi „*copilul nefericitei secte/Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte*". **Icoană şi privaz** verifică

---

[467] M. Eminescu, **op. cit**., p. 398.
[468] Ibidem, p. 398.
[469] Wieland, **Oberon**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, traducere Aurel Covaci şi Laura Dragomirescu, p. 70.
[470] I. Negoiţescu, **op. cit.,** p. 45.
[471] M. Eminescu, **op. cit**., p. 405.
[472] Ibidem, p. 406.
[473] în **Antologia poeziei romantice germane, Diotima**, traducere de Al. Philippide, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1969, p. 17.
[474] M. Eminescu, **op. cit**, pp. 422-423.
[475] Ibidem, p. 426.

aprecierea lui I. Negoiţescu, conform cãreia „titanismul se substituie […] imensităţii durerii, ce devine desperat creatoare”[476]; natura depãşeşte posibilităţile artei de recreare şi resemnificare a realului. În special lirica „modernã” nu mai poate surprinde acel *spiritus phantasticus* al supra-realităţii. Lumea de unde emanã genialitatea e închisã pentru poetul modern, o *terra incognita*: „*Nu-i acea altã lume, a geniului rod,/Cãreia lumea noastrã e numai un izvod…/Frumoasã, ea cuprinde pãmânt, ocèan, cer/În ochi la Calidassa, pe buza lui Omer*”[477]. Creatorul este, astfel, înconjurat de fantasmele realităţilor mult dorite – visarea, natura, iubita -, el nefiind în stare sã le confere prin scrisul sãu un plus de concreteţe. Cei care au pierdut subtilul *disegno interno* al universului, în fapt un *disegno fantastico*, devin bieţi „*salahori ai penei*” ce rãtãcesc într-un labirint (*mundus subterraneus*) lipsit de o geometrie elementarã; opera lor se vede condamnatã la un manierism superficial, la o prelucrare a formei sãrãcite de sens. Lipseşte exact ceea ce Hölderlin exprimase ca cerinţă esenţială în **Diotima**: „*O! entuziasm, în tine/Fericit mormânt gãsim*”[478].

III.7. Condamnarea inspiraţiei manieriste în numele esteticii romantice a entuziasmului

Dezbaterea esteticã pe tema relaţiei dintre formã şi fond continuã în **Cu gândiri şi cu imagini**. „*Neavând învãţ şi normã,/Fantazia fãrã formã*”[479] creează efecte halucinante, de *meraviglia* manieristã, însã private de vitalitate internă. Viziunea artisticã funcţionează ca un *animi vitium*, delectare anti-naturalã ce mizează pe metafore alambicate, *concetti* generatoare de *stupore*: „*Şi idei, ce altfel împle,/Ard în frunte, bat sub tâmple:/Eu le-am dat îmbrãcãminte/Prea bogatã, fãrã minte.//Ele samãnã, hibride,/Egiptenei piramide:/un mormânt de piatrã-n munte/Cu icoanele cărunte,//Şi de sfinxuri lungi alee,/Monoliţi şi propilee,/Fac sã crezi cã dupã poartã/Zace-o-ntreagã ţarã moartã.//Intr-nuntru, sui pe treaptã,/Nici nu ştii ce te aşteaptã./Când acolo! sub o faclã/Doarme-un singur rege-n raclã*”[480]. Miezul funerar al viziunii poetice eminesciene, atât de caracteristic creaţiilor de dinaintea epocii deplinei maturităţi, este expresia plasticizatã a nostalgiei dupã omul antic şi renascentist, microcosmos subsumând cele patru elemente din compoziţia macrocosmosului, *homo quadratus*, perfect în înţelesul organic, dar şi estetic – autenticã *minor mundus*. Din aceleaşi considerente August Wilhelm Schlegel recomanda: „*un gingaş echilibru-ntre contrarii”* (**Sonetul**).[481]

**Eu nu cred nici în Iehova** este ultima consecinţă posibilă, în ordine religioasă, a decepţiei provocate de paradigma mundană şi de cea celestă. Agnosticismul poetului se traduce în mefienţa cu care priveşte puterea gândirii de a modifica ceva în ierarhia pervertită a realităţii: „*Înzãdar gândeşti, cãci gândul,/Zãu, nimic în lume schimbã”.* Dezavuarea mozaismului este acompaniată şi de cea a budismului, fapt care vine în sprijinul afirmaţiei lui Matei Cãlinescu, conform cãreia viziunea eminescianã asupra divinităţii se încadrează în coordonatele pãgânismului mitologic antic. Astfel, Adonai nu ar fi „Dumnezeul genezei, creator al lumii, ci un fel de idee absolută, o conştiinţă universală”[482]. Deocamdată, însă, Eminescu declină până şi influenţa moştenirii antice – literare şi artistice -, afirmându-şi calitatea de romantic, respectiv libertatea de a crea dinamic, deschis şi în pofida constrângerilor stilistice, ca unicã satisfacţie a geniului sãu agonistic (de la gr. *Αγών* = luptã), dar inadaptat la comandamentul ajustării eficiente a spiritualităţii (aşa cum poate fi consideratã, până la un punct, şi cerinţa *mimesis*-ului platonico-aristotelic): „*Nu mã-ncântaţi nici cu clasici,/Nici cu stil curat şi antic -/Toate-mi sunt de o potrivã,/Eu rãmân ce-am fost: romantic*”[483]. Înrudirea

[476] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 49.
[477] M. Eminescu, **op. cit**., p. 428.
[478] în **Antologia poeziei romantice germane**, p. 17.
[479] Ibidem, p. 430.
[480] Ibidem, p. 431.
[481] Apud **Antologia poeziei romantice germane**, p. 3.
[482] M. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 190.
[483] M. Eminescu, **op. cit**., p. 433.

cu Hölderlin, romanticul clasicizant, este vizibilă în aceste profesiuni de credinţă estetică: „*liber, în flăcări,/Zboară spiritul nostru-n văzduh*”[484].

III.8. Muzolatria şi tonul elegiac al adoraţiei

Dacă din punct de vedere al tipologiei romantic-geniale anul 1876 se încheia cu precizări de *ars poetica*, anul 1879 înseamnă o întoarcere la motivul iubitei-muză. Privirea femeii adorate aruncă raze ce „smulg” cântarea din liră. Apropierea făpturii angelice este asemănată cu „*răsărirea stelei în tăcere*” (**Sonete II**)[485], iar dacă avem în vedere o *interpretatio christiana* a soarelui – *Adverso iuxta spiritualem intelligentiam sol Christus est* („Într-adevăr, potrivit înţelesului spiritual, soarele este Hristos”, lat.) atunci putem identifica filonul religios marianic al iubitei stelare. Sensibilitatea geniului la sortilegiul orfic, feminin, fusese evocată şi de Hölderlin: „*În lumină înaltă umblaţi/Pe un fraged tărâm, fericite, voi Genii!/Strălucite, zeieşti adieri/Uşor vă ating/Cum degetele femeii la harpă/Sfintele strune.//Fără ursită, precum adormitul/Copil, respiră cereştii*”[486].

Acelaşi simbol al luminozităţii nocturne – întunericul iraţionalului care copleşeşte luciditatea intelectuală – se regăseşte, într-o formulare mult mai explicită, în **Răsai asupra mea….** Aici este bine precizat şi obiectivul pe care îl vizează ardenta *pietà* eminesciană: „*să te-ador de-acum pe veci, Marie*!”. Ceea ce îşi doreşte poetul – presimţind ravagiile pe care le va produce o tensiune interioară tot mai greu de controlat -, este seninătatea mistică pe care o atinsese în avântul oniric al tinereţii: *„Răsai asupra mea, luminã linã,/Ca-n visul meu ceresc d-odinioarã;/O, maicã sfântã, pururi fecioarã,/În noaptea gândurilor mele vinã*”[487]. Nu va fi vorba însă de o detaşare olimpiană obţinută prin apelul făcut la legile limpide ale armoniei clasice, ci de o seninătate provenită dintr-o „*sublimare* a impulsurilor de revoltă titaniene”[488].

Imaginea torţei, simbol al combustiei geniale, se impune ca reper al luminii spirituale o dată cu poemul **Ca o făclie…**(în altă variantă **O, stingă-se a vieţii…**). Dar, aşa cum s-a putut vedea anterior, faptul că poetul nu poate realiza prin opera sa *diagrama* pitagoriciană (*Tetraktys*), sumă a perfecţiunilor morale şi intelectuale, determină o diminuare a tonusului cognitiv şi adâncirea tonului elegiac: „*Ca o făclie stinsă de ce mereu să fumegi,/De ce mereu aceleaşi gândiri să le tot rumegi/Şi sarcina de gânduri s-o porţi ca pe un gheb”*. Astronomul din **Scrisoarea I** este anticipat aici de Edgar, cel care „*trece cu gândul prin veacuri ca-ntr-o barcă*”, respectând tiparul călătoriei „*prin tomuri prăfuite*”[489]. Recluziunea sa, consecinţă a inadaptării geniului romantic la societatea pragmatică – încă Madame de Staël enunţase axiomatic: „Le génie, au milieu de la société, est une douleur” – nu este dedicată introspecţiei, ci voiajului imaginativ. Acest tip de erou se dovedeşte a fi un extravertit care îşi ascunde frustrarea socială sub masca introversiunii. „Poemele individualismului – opina Élie Faure- vor reface lumea socială. Când individul este atât de puternic încît tinde să absoarbă totul, înseamnă că el însuşi are nevoie să fie absorbit, să se dizolve şi să dispară în mulţime şi în univers”[490]. Eminescu însuşi condamnă evaziunea cosmologică lipsită de o componentă ontologică: „*La ce folos că timpul şi spaţiul străbate/Şi ce folos că vecinic râvnind singurătate,/El de nimic în lume viaţa-i n-o s-o lege,/Că-nţelegând deşertu-i, problema n-o-nţelege…”.*

### III.9. Tragismul condiţiei lumeşti a geniului. Perspectiva pitagoreică

[484] în **Antologia poeziei romantice germane**, **Despărţirea**, traducere de I. Negoiţescu, p. 29.
[485] Ibidem, p. 96.
[486] în **Antologia poeziei romantice germane, Cîntecul de ursită al lui Hyperion,** traducere de Al. Philippide, p. 21.
[487] M. Eminescu, **op. cit**, p. 489.
[488] M. Călinescu, **op. cit**., p. 113.
[489] M. Eminescu, **op. cit**., pp. 505-506.
[490] Élie Faure, **Istoria artei. Arta modernă**, vol. IV, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 8.

Genialitatea autenticã se vitalizează continuu prin schimbul de energie spiritualã între inconştient şi supra-conştient, fiind astfel protejatã de epuizare şi sterilitate. Erudiţia evazionistă reduce nivelurile realului, exotericul şi ezotericul, la o anagramă demonicã: „*În capetele voastre, de semne multe sume,/Din mii de mii de vorbe consist-a voastrã lume*", exerciţiu ludic de care Eminescu se disociază: „*nimic e pentru mine ce pentru lume-i mult*"[491]. Voinţa de autoscopie trebuie să fie cu atât mai puternică, cu cât suntem în raport mediat cu propria-ne fiinţă, aşa cum intuise Hölderlin: „*Ah! Puţin ne cunoaştem,/Căci un zeu stăpâneşte în noi*" (**Despărţirea**).[492]

Se detaşează, în această etapă creativă, figura *geniului-demon*, pastişă a creatorului autentic care încearcă să-şi facă din viaţă şi operă un „*scop al nemuririi*". Dacă, însă, Moise al lui Vigny îşi deplângea solitudinea magnifică (într-un spirit apropiat de cel al Luceafărului, care este totuşi mai mult însetat de iubire decât apăsat de apoteoză), geniul lui Eminescu nu se poate împăca la gândul insignifianţei rolului său social. Reproşul adresat Demiurgului rămâne, în esenţă, identic cu cel învăluit al Luceafărului sau cu cel neexprimat în cuvinte, dar tradus în fapte al prinţului din **Povestea magului…**: „*O, Demiurg, solie când nu mi-ai scris în stele,/De ce mi-ai dat ştiinţa nimicniciei mele?/[…]/Viaţa mea comună s-o târâi uniform/Şi să nu pot de somnul pământului s-adorm?*"[493].

Astfel, drama geniului se declanşează din momentul în care el devine conştient de faptul că este o *persona non-grata* (lipsa stelei-destin) în planul creaţiei şi că nici nu se poate dizolva în moartea eliberatoare, întrucât moartea nu înseamnă decât o trecere prin culisele existenţei, urmată de revenirea inevitabilă pe scena vieţii. Budism, aşadar, însă asimilat creator şi redat într-o viziune de un tragic-absurd inedit: pentru gânditorul închis într-un regat al mediocrităţii, perspectiva este tragică, în timp ce pentru Demiurg ea nu reprezintă decât un *perpetuum mobile* cu tribulaţii ironic-absurde. Conştiinţa sfârşitului derizoriu ce „încununează" existenţa eroică o avea şi Manfred: „*Visam/Din mintea mea să fac făclie-aprinsă/Pentru omenire, să mă înalţ mereu,/Chiar dacă-n pisc mă aştepta căderea*"[494].

**Dintre sute de catarge** (1880) aduce resemnarea poetului în ceea ce priveşte posibilitatea unei cât de infime comunicări cu semenii săi. Aproapele devine tot mai mult Departele, iar geniul va fi sortit să rămână o hieroglifă – izvor al unor sonorităţi maiestuoase pe care doar le „îngînă" freamătul elementelor eterice şi acvatice ale naturii. Un heraclitism orfic îndurerat, o continuă curgere în cerc: „*Nenţeles rămâne gândul/Ce-ţi străbate cânturile,/Zboară vecinic, îngânându-l/valurile, vânturile*"[495]. În aceste condiţii eroul romanticii europene se retrăgea în izolarea pură, alpestră: „*eram străin de oameni,/Şi gândurile lor, dar bucuros/De-a rătăci-n singurătăţi, pe culmea/De gheaţă-a munţilor*"[496]. Nu aceasta va fi alegerea definitivă a romanticului român.

Instantaneele genialităţii revin cu o forţă sporită în **Scrisoarea I** (1881): Luna cu „*voluptoasa ei văpaie*" este principalul factor anti-amnezic căci „*ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/de dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate*"[497]. Procesul de *anamnesis* este însoţit de durere, însă lumina selenară anesteziază suferinţa cunoaşterii, absorbind-o în planul irealului. Materia fotonică de sorginte eterică, o *quinta essentia*, dă viaţă „*gândirilor*", „*întunecă*" suferinţele, priveşte „*gânditoare*" „*frunţi pline de gânduri*". Personificarea Lunii ca zeiţă a întinderii acvatice („*stăpân-a mării*") – elementul lichid sugerând fluenţa şi continua frământare cogitativă („*mişcătoarea mărilor singurătate*") - se face în concordanţă cu statutul ei ambiguu de fecioară fatală, purităţii fiindu-i atribuit un efect mortal. Raza Lunii şi „*geniul morţii*" dominã agitaţia umană; farmecul Selenei paralizează tumultul vital, zeiţa având astfel posibilitatea de a contempla o nemişcare instabilă

[491] M. Eminescu**, op. cit**., p. 506.
[492] în **Antologia poeziei romantice germane,** p. 28.
[493] Ibidem, p. 510.
[494] Byron, **op. cit**., **Manfred**, p. 252.
[495] Ibidem, p. 514.
[496] Byron, **op. cit**., **Manfred,** p. 228.
[497] Ibidem, p. 103.

(*energeia ákinesis*). Zeiţă a sorţii, Luna este şi contemplatorul universal, cel care anunţă prin intensitatea privirii sale fazele destinului umanităţii; astru protector al geniului, ea este singura care poate să transgreseze limitele vieţii şi ale morţii, vizionând imaginar cosmogonia şi apocalipsa, α şi ω. Este o explicaţie pentru aplecarea romanticilor către nocturn: „*Am iubit mai mult/Ca omenescul chip obrazul nopţii*"[498].

În **Scrisoarea I** figura gânditorului este înfăţişată uşor ironic, cu ajutorul procedeului litotei, strategie prin intermediul căreia se realizează antiteza între aspectul exterior umil şi vastitatea perspectivei interioare. Contrastul dintre aparenţă şi esenţă este un laitmotiv în cazul geniului eminescian, spre deosebire de figurile impunătoare şi dinamice ale titanului şi demonului. Geniul-astronom, stăpân al magiei cifrelor, caută mai puţin rădăcinile înţelepciunii (*phronesis*), cât încearcă să înţeleagă relaţia dintre trecut şi viitor, descoperire prin care speră să contragă diversitatea infinită într-o formulă uniformizatoare şi atotputernică: „*Uscăţiv aşa cum este, gârbovit şi de nimic,/Universul fără margini e în degetul lui mic,/Căci sub frunte-i viitorul şi trecutul se încheagă,/Noaptea-adânc-a veciniciei el în şiruri o dezleagă;/Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr*"[499]. Comparaţia mitologică probează la modul magistral rolul capital cu care a fost investit geniul. Desprinsă de simţul comun (de ceea ce în psihologia aristotelică se numea *aisthēsis koinê*), gândirea superioară anticipă încălcarea gravă a măsurii şi încearcă să o combată. Geniul nu este doar un contemplator egotist, ci şi un titan pus în slujba semenilor săi; după cum William Blake era convins: '*Eternity is in love with the productions of time*"[500].

Partea secundă a poemului, cea care tratează despre incertitudinea gloriei postume, reactualizează viziunea ironică asupra travaliului geniului. Ironia maschează tragismul condiţiei gânditorului care mizează pe facultatea superioară, imaterială a sufletului, aşa numitul *logistikon* în tradiţia platonică, *dianoetike* în cea aristotelică. Durerea provocată de imposibilitatea unei comunicări cu umanitatea trăitoare sub *sensus communis* este atenuată de planeta-magică, una care revarsă „*liniştita ei splendoare*" şi „*din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;/Amorţită li-i durerea, le simţim ca-n vis pe toate*"[501].

III.10. Titanismul estetic. Imperativul visării

Dar dacă în **Scrisoarea I** figura geniului-astronom este împinsă în fundalul scenei – în prim-plan fiind adusă radiografia gândirii sale-, resemnarea lui socială şi istorică urmând a fi compensată de lumina cercetătoare a lunii, care anunţă totodată iminenţa morţii atotnivelatoare, **Scrisoarea II** consemnează declaraţia cu valoare de *ars poetica* a creatorului de poezie. Conflictul axiologic şi moral din **Scrisoarea I** se prelungeşte aici cu unul de natură estetică. Datoria poetului este să încerce „*în luptă dreaptă/A turna în formă nouă limba veche şi-nţeleaptă*", realizând o sinteză *sui-generis* între tradiţie şi modernitate. Efortul formal („*cu sete cauţi forma ce să poată să te-ncapă*") are ca scop controlul inspiraţiei („*tainica simţire*"); teoria impetuozităţii inspiraţiei este combinată, astfel, cu cea a raţionalizării ei. Conştiinţa misiunii artistice este apoi probată de repudierea contingentului format din poetaştri versificatori („*acel soi ciudat de barzi*") al cărui *modus operandi* este potrivirea vocabulelor în funcţie de perisabile mode lirice („*frumoasa stihuire*"[502]). Aşadar, nu sonoritatea delectabilă, ci armoniile care reuşesc să facă trimitere la un conţinut ideatic nobil, constituie *telosul*, scopul pe care îl vizează efortul componistic autentic.

Problema conţinutului este abordată în strofele următoare, unde poetul se vede silit să dezavueze tema dragostei, invadată de un imoralism facil. Sufragii mai numeroase nu reuşeşte să

[498] Byron, **op. cit**., **Manfred,** p. 259.
[499] M. Eminescu, **op. cit**, p. 104.
[500] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, („Veşnicia e îndrăgostită de fructele timpului", trad. n.), Universitatea din Bucureşti, Bucureşti, 1989, p. 41.
[501] M. Eminescu, **op. cit**, p. 107.
[502] Ibidem, p. 108.

atragã nici doctrina inspiraţiei livreşti, de sorginte clasicistã, subiect care totuşi evocã nostalgic timpul studiilor academice cu „*vechii dascãli cârpocind la haina vremii"* ori „*astronomul cu al negurii repaos"*[503]. La fel ca în **Epigonii**, confruntarea dintre trecut şi prezent îi este favorabilã primului – timp adamic când „*pãreau toate-n infinit"*, iar „*lumea cea gânditã pentru noi avea fiinţã,/Şi, din contra, cea aievea ne pãrea cu neputinţã"*. Paseismul eminescian este generat de dezintegrarea realităţii poetice şi de prozaismul noului *Weltanschauung* pe care îl anunţã sfârşitul secolului al XIX-lea. Revine, cu acuitate, perspectiva ostracizării poetului dintr-o lume tot mai puţin dispusã sã acorde atenţie produselor imaginaţiei: „*Iar în lumea cea comunã a visa e un pericul,/Cãci de ai cumva iluzii, eşti pierdut şi eşti ridicul*"[504]. De aici rezultã auto-suficienţa (*autarkeía*) pe care trebuie sã şi-o impunã geniul pentru a mai avea acces la fericirea rezervatã celor aleşi (*eudaimonia* aristotelicã); ori detaşarea lui Hölderlin: „*uitate/Fie –ură şi dragoste-n veci!"*[505]. Astfel, **Scrisoarea II** se prezintã ca o demisie de la „ispita" ritmului, determinatã de lipsa unui public capabil sã participe în cunoştinţã de cauzã la spectacolul complex al artei; chiar dacă: '*Energy is Eternal Delight*' [506], amintea William Blake. Emitentul de semnal poetic devine steril în lipsa unui receptor adecvat, în pofida faptului că: '*One thought fills immensity*'[507].

Comunicarea cu umanitatea fiind redusã la un *sermo pedester*, creatorul se întoarce la ritualul dragostei; totalitãţii îi este preferatã unitatea. Singura fãpturã cu aptitudini onirice ar fi „*copila cea de aur, visul negurii eterne*"[508] (**Scrisoarea IV**), corelativul terestru al lunii „bãlaie". În calitatea ei de proiecţie raţionalã a iraţionalului, fecioara înţelege iubirea aristocraticã a geniului: „*Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i!/Cât de sus ridici acum în gândirea ta pe-o roabã,/Când durerea ta din suflet este singura-mi podoabã"*. Tristeţea irepresibilã din ochii pãtimaşi ai bãrbatului anticipã, totuşi, fragilitatea reveriei sentimentale; conştiinţa perisabilitãţii iubirii are drept consecinţã trãirea cu o intensitate dureroasã, demonicã, a momentului: „*Visurile tale toate, ochiul tãu atât de tristu-i,/Cu-a lui umed-adâncime toatã mintea mea o mistui…/Dã-mi-i mie ochii negri…nu privi cu ei în laturi,/Cãci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o sã mã mai saturi*"[509]. Perspectiva devine novalisiană: „*Iubită dulce, soare drag al nopţii*!"[510].

### III.11. Blestemul *neamului Cain. Carmen Saeculare* devine *Carmen Miserabilis*

Vina pentru sărăcia sufletească o poartă perpetuarea „*neamului Cain*". În poemul byronian omonim, Adah, soţia lui Cain, îl acuză pe acesta de curiozitate nefastă: „*Neastâmpărata-ţi minte şi dorinţa/De a cunoaşte*"[511]. Manfred, la rândul lui, va fi apreciat de Zâna Alpilor ca un excesiv atavic: „*Te cunosc ca pe un om/Cu minte mare, fără de măsură/În bine şi în rău, robit de soartă/Şi rob durerii tale*"[512]. La Eminescu sângele vãrsat de Cain se rãsfrânge asupra tuturor generaţiilor umane ulterioare. Pãcatul are ca efect anihilarea personalităţii – un *dictum acerbum* care planează asupra acelora absorbiţi, anonimizaţi de „*râul Demiurg*". Pentru o lume ca un „*teatru de pãpuşi*", dragostea nu poate depăşi condiţia unui instinct mecanic, incapabil de orice valenţe creatoare – o realitate sentimentalã compusã doar din '*Phantoms of sublimity*'[513]. Drama geniului – personaj la care iubirea

[503] Ibidem, p. 109.
[504] Ibidem, p. 110.
[505] în **Antologia poeziei romantice germane, Despărţirea**, p. 28.
[506] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, Songs of Experience, The Marriage of Heaven and Hell**, („Energia este eternul deliciu", trad. n.), Universitatea din Bucureşti, Bucureşti, 1989, p. 40.
[507] Ibidem, („Un singur gând ajunge să umple infinitul", trad. n.), p. 42.
[508] M. Eminescu, **op. cit**, p. 121.
[509] Ibidem.
[510] în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, trad. de Al. Philippide, p. 52.
[511] Byron, **Poeme**, p. 346.
[512] Ibidem, p. 223.
[513] Samuel Coleridge, **Apologia pro Vita Sua**, în **An Anthology of English Literature: The Romantic Age**, („Năluci ale sublimului", trad. n.), Universitatea din Bucureşti, 1989, p. 332.

potenţează şi susţine anvergura imaginativă – îşi are originea în adorarea „*ca pe-o marmură de Paros sau o pânză de Coreggio"* a unei femei „*rece şi cu toane ca şi luna lui Aprilie*"[514]. Rezultatul va fi permanentizarea confuziei între aparenţă şi esenţă, cultivarea unei stări intermediare care poate genera numai ceea William Wordswordth numea '*a Phantom of delight*'[515].

Stimulul iubirii odată dispărut, geniul devine pasiv – în sensul că nu mai corespunde latinescului *genium* = „creaţie, spirit" – şi se întoarce la audiţia armoniilor cosmice: „*Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi*"[516]. Climaxul artistic reprezentat de mult-visatul *Carmen Saeculare* este acum intangibil, din moment ce ordinea raţională este desfiinţată de iraţionalitatea acţiunilor umane la modul general. Într-un fel, Eminescu practicase şi el distincţia kantiană între „intelect" (*Verstand*) şi „raţiune" (*Vernunft*), disprețuind caracterul limitativ al intelectului şi pronunţându-se pentru capacitatea dialectică a raţiunii de a depăşi determinările fixe şi unilaterale. Raţiunea nu ar putea deveni cu adevărat creatoare fără concursul imaginaţiei – „puterea esemplastică" a lui Coleridge -, imaginaţia care, la rândul ei, ajunge inoperantă în lipsa focalizării afective. Slăbirea voinţei de structură (*Formengeist*) va fi consecinţa tuturor acestor neîmpliniri succesive: „*în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,/Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit…/Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?/Ah! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!"*. Poemul imaginat, dar nenăscut (*agénetos*), se răzbunã devastând din interior organul gândirii creatoare; ca şi Napoleon, poetul va fi zdrobit de propria sa forţă. „*On était vaincu par sa conquête"* (**L'expiation**)[517], conchidea Victor Hugo la 1852, în **Les Châtiments.**

Nostalgia împlinirii destinului genial ca integrare în *agathón*-ul platonician, irumpe încă o dată în **Scrisoarea V**. Persistă şi aici aceeaşi imagine a femeii-zeiţă, referinţa antică fiind explicită: „*mai mândră decât Venus Anadyomene*". Aşa cum la Baudelaire întâlneam „*amorul madonic*"[518], la Eminescu va predomina feminitatea idealizată, susţinătoare a idealului masculin şi detaşată de orice implicaţie imorală (*pudendum*). Bineînţeles, totul se menţine la nivelul virtualului, al utopiei („*Ce iluzii"*), de unde şi nefericirea visătorului care refuză să admită datul real; pentru că, în descendenţa lui Novalis: „*Visul se face lume, lumea se face vis*"[519].

Totodată, dacă geniul nu poate supravieţui efluviilor imaginative fără *catharsis*-ul produs de iubire, impetuozitatea sa sentimentală îndeplineşte o funcţie sacralizatoare prin aceea că este singura cale pe care femeia poate fi „hirotonisită" întru logos: „*Consacră-mi/Creştetul cu-ale lui gânduri, să-l sfinţesc cu-a mele lacrămi!"*[520]. Poetul este bardul care, purtat de torentul liric, ajunge să pătrundă ezotericele învăţături nescrise (*àgrapha dógmata*), aşa cum avusese şansa şi bardul lui William Blake: „*Hear the voice of the Bard!/Who Present, Past & Future sees;/Whose ears have heard/The Holy Word/That walk'd among the ancient trees*"[521] (**Introduction** din ciclul **Songs of Experience**). Geniul, omul cu daimon, se revelează ca interlocutor al divinităţii, dar şi ca un însetat de cunoaşterea obţinută prin experienţa terestră, maculantă. Posesorul supra-cunoaşterii, la Eminescu, nu va apela însă la retorica fulminantă pentru a-şi anunţa statutul gnoseologic. El va pleca, mai curând, de la principiul epicureic al vieţuirii retrase (*lathe biosas*), pentru a se concentra la maximum asupra dragostei ca *principium individuationis* căci, pe urmele lui Novalis, „*năzuinţa/Spre-o mai lăuntrică şi mai întreagă/Pătrundere sporea din clipă-n clipă"*[522].

---

[514] M. Eminescu, **op. cit**., p. 123.
[515] William Wordswordth, **She was a Phantom of delight**, („O fantomă a încântării", trad. n.), în **Anthology of English Literature**, p. 145.
[516] M. Eminescu, **op. cit**., p. 124.
[517] Victor Hugo, **Les plus beaux poèmes**, („Învins era de propria-i victorie", trad. n.), Éditiond Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, p. 174.
[518] Pompiliu Constantinescu, **O catedră Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 225.
[519] în **Antologia poeziei romantice germane, Astralis**, trad. de Al. Phlippide, p. 47.
[520] M. Eminescu, **op. cit**., p. 162.
[521] William Blake în **An Anthology of English Literature: The Romantic Age („**Daţi ascultare vocii Bardului!/Cel care Prezentul, Trecutul şi Viitorul vede;/Ale cărui urechi/Au ascultat Cuvântul Sfânt/Plimbându-se printre copacii de demult", trad. n.), p. 25.
[522] în **Antologia poeziei romantice germane, Astralis,** p. 47.

Răsfrângerea în personalitatea celei îndrăgite echivalează cu o distanţare cercetătoare de propria persoană. În felul acesta este detectat daimonul interior care vrea să ajungă în „*culmea dulcii muzice de sfere*". Geniul nu poate deveni cu adevărat charismatic atât timp cât nu instituie un proces de comunicare cu daimonul său: „*S-ar pricepe pe el însuşi acel demon…s-ar renaşte,/Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte"*. De la *recognitio,* se urcă treptele marii creaţii înţeleasă ca *nobile verbum*: „*Şi pătruns de-ale lui patimi şi amoru-i, cu nesaţiu/El ar frânge-n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu;/Ar atrage-n visu-i mândru a isvoarelor murmururi,/Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi*"[523]. Viziunea artistică cu valenţe integratoare, ce depăşeşte eterogenul înspre omogen, înspre *synthesis*, îi era specifică şi unui romantic clasicizant precum Goethe: „*Ah! două suflete-s în mine! Cum se zbat/În piept, să nu mai locuiască împreună!/Unul de lume strâns mă ţine, încleştat/Cu voluptate, celălalt puternic/Către cereşti limanuri mă îndrumă*"[524]. Tensiunea sufletească de provenienţă faustică şi-ar putea găsi rezolvarea numai prin întoarcerea la arta senină a Antichităţii clasiciste: „*Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/Şi cu patimă adâncă ar privi-o s-o adore,/De la ochii ei cei tineri mântuirea s-o implore"*[525]. *Femeia mitologică,* ca ideal al gânditorului-poet, este înrudită cu Elena lui Faust, cea care îl va zămisli pe Euphorion, molipsitul de exaltarea icarică: „*Să salt, lăsaţi-mă!/Să sar, lăsaţi-mă!/Un dor m-a cuprins/S-ajung în văzduhuri,/Un foc m-a încins"*[526].

Reproşul artistului este adresat atât femeii lipsite de apetenţe intelectuale, cât şi celei care se dedică abstracţiunilor religioase. În ambele cazuri este vorba de o renegare a conţinutului uman al fiinţei: „*Cu marmura cea albă să nu te mai asameni,/Să fii ca toată lumea- frumoasă între oameni*". Aşadar, **Nu mă-nţelegi** (1882) reia figura femeii marmoreene, perfectă dar devitalizată, pentru a-i da o nouă dimensiune, aceea a neîmplinirii ontologice în lipsa implicării afective. Contemplarea profilului muzei atinge o tensiune nemaiîntâlnită până acum: *„În ochii mei acum nimic nu are preţ/Ca taina ce ascunde a tale frumuseţi./Căci pentru care altă minune decât tine/Mi-aş risipi o viaţă de cugetări senine*". Înamorarea de idealizata făptură feminină are ca efect o potenţare a revărsării lirice de substanţă metafizică, momentul îndrăgostirii coincizând cu marile explorări cosmologice, aşa cum se întâmplă şi în **Luceafărul**. Deocamdată, artistul se concentrează asupra împodobirii muzei, idol impenetrabil şi misterios, mult mai puţin locvace decât muza mussetiană: „*Şi azi când a mea minte, a farmecului roabă,/Din orişice durere îţi face o podoabă,/Şi când răsai nainte-mi ca marmura de clară/Iar ochii tăi cei mândri scânteie în afară,/Încît ale lor raze nu pot pătrunde încă/Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lor adâncă;/[…]/Când sufletu-mi atârnă plutind în ochii mei/De un cutremur tainic al tinerei femei/[…]/Când înţeles de tine, eu însumi mă-nţeleg*". La urma urmelor, situaţia este asemănătoare cu cea din **Pe lângă plopii fără soţ**, cu deosebirea că aici lipsa de comunicare survine ca urmare a desfiinţării oricărei senzualităţi, a excluderii căldurii tactile: „*Azi când eşti prea mult înger şi prea puţin femeie/[…]/Tu îmi ucizi gândirea, căci nu mă înţelegi*.". Această *gândire* suprimată prin răceală este, de fapt, imaginaţia, funcţia poetică care contribuie decisiv la regenerarea spirituală prin iubire: „*C-o oaste de imagini să te iubesc ş-atunci*"[527]. Întunericul ar fi, însă, după Novalis, mediul propice erupţiei imaginarului cu susţinere afectivă: „*Mai cereşti decât stelele/Ni se par ochii fără margini/Pe care noaptea i-a deschis în noi"*[528].

### III.12. Magicul selenar şi madonic. Repudierea prozaismului existenţial

De acum încolo, genialitatea se manifestă ca luciferism - în înţeles eminescian, de recluziune dezamăgită, dar pătrunsă de o noblеţe tragică -, superlativele intelectuale fiind văzute ca obstacole în calea realizării comuniunii depline cu fiinţa îndrăgită: „*Când al meu cuget mistuit/De-o*

[523] M. Eminescu, **op. cit**., p. 126.
[524] Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, trad. de L. Blaga, Editura de Stat pentru Literatură şi artă, Bucureşti, 1955, p. 75.
[525] M. Eminescu**, op. cit**., p. 126.
[526] J. W. Goethe, **op. cit**., p. 447.
[527] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 546-549.
[528] în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, p. 52.

*stranie părere/A fost un lung, necontenit/Prilej pentru durere.*". Excelenţa geniului atrage după sine o soartă tragică, idee exprimată plastic prin imaginea agresării incandescenţei luceafărului de către elementul ignifug „*Nainte de-a luci deplin/Menit îi pare stinsul,/Iar ale apei valuri vin/Călătorind spre dânsul*". Ceea ce îi conferă perenitate geniului este capacitatea sa infinită de a iubi („*Şi totuşi va luci în veci/Aprins de zeul Amor*"), de aici rezultând şi superioritatea lui cosmică: „*Căci stăpâneşte tot ce-a fost/Şi tot ce o să vie/Şi câte nu avură rost/Şi nu au fost să fie*". Cunoaşterea prin iubire are imensul avantaj de a putea valorifica până şi potenţele cele mai neverosimile ale realului, valorificare ce împinge nedefinit limitele strâmte ale existentului: „*Şi-au prefăcut pe-acest pământ/A noastre vieţi în stepe/Şi ne-au pătruns de-un farmec sfânt/Ce nu-l putem pricepe*"[529] (**Şi oare tot n-aţi înţeles**). La fel, pentru romantismul german geniul reprezintă sinteza magică dintre inspiraţie şi raţiune, punctul de intersecţie al sincroniei cu diacronia: „*Orb eram încă, totuşi limpezi stele/Umpleau vrăjita zare-a firii mele./Mă culegeam din mare depărtare,/Ecou din vremi şi vechi şi viitoare*"[530] (Novalis, **Astralis**).

Intelectul, semnalizează Eminescu, trebuie constant susţinut de afect, altfel „razele reci" ale minţii riscă să nu-şi mai poată controla forţa şi să „carbonizeze" universurile paralele ale imaginarului, fără de care geniul n-ar putea supravieţui. Din cauza aceasta şi este preferată lumina subtilă a lunii, ca simbol al luminozităţii reflectate, învăluitoare şi nu dezvăluitoare: „*Să fie sara-n asfinţit/Şi noaptea să înceapă;/Răsaie luna liniştit/Şi tremurând din apă*". Poezia **Să fie sara-n asfinţit** (1882) conturează un paradis în care se poate refugia gânditorul şi pune în evidenţă virtuţile de *pharmakon* ale sentimentului. Totodată, anunţând motivul invocării astrului din **Luceafărul**, se întăreşte prezumţia genialităţii Cătălinei, care îşi dorise şi ea dominarea instinctelor de către raţiune şi fantezie: „*Cu farmecul luminei reci/Simţirile străbate-mi:/Revarsă linişte de veci/Pe noaptea mea de patemi*". Steaua protectoare a celor dedicaţi gândirii şi meditaţiei are, astfel, rolul de echilibrare prin focalizare univocă a revărsării imaginative: „*Ca iar cuminte să mă fac,/Căci tu îmi prinzi tot gândul*"[531]. Şi Ludwig Tieck invoca regimul feeric instaurat de Hecate: „*O, lună, noapte fermecată/Ce fereci raţiunea, vino,/O, lume-a basmelor, revino/Cu aura-ţi de altădată!*"[532], în timp ce la Joseph von Eichendorff **Sihastrul** înstrăinat de zarva civilizaţiei are nevoie de balsamul iradiant al luminii selenare: „*O, vino, noapte, leac râvnit!*"[533].

Incomprehensibilitatea destinului geniului este abordată din nou în **Muşat şi ursitorile** (1882), fragment poetic menit a fi integrat ciclului dramatic al Muşatinilor. Dacă în **Povestea magului…** fiul împăratului era lipsit de o stea diriguitoare a sorţii sale, la naşterea micului Muşatin întrega structură stelară contribuie la conferirea unei semnificaţii cosmice evenimentului: „*Opri Orion ale sale pasuri/Ca soarta-n lume el să i-o croiască.//Jur-împrejur se auziră glasuri/Şi s-au oprit Neptun din drumu-i sferic./Muţit-au limba de l-a vremii ceasuri*". Caracteristica primordială a geniului ar fi înţelegerea totală a universului, metoda sintetică a analogiei, practicată de romantici, învestind luminozitatea cu puterea de penetrare a numinosului: „*Pătrunzător ca şi lumina mare,/Tu să-nţelegi cele lumeşti şi sfinte*". Şi totuşi, uriaşa energie a acestui supraom va fi absorbită de urmărirea obstinată a perfecţiunii, văzută în special sub dimensiunea sa estetică: „*Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna/Un dor adânc şi îndărătnic foarte/De-o frumuseţe cum nu e nici una*". În felul acesta, destinul lui Muşat se apropie sensibil de idealismul lui Miron, întrucât şi el tinde să antropomorfizeze ideile şi viziunile, obţinând o frumoasă fără corp: „*Dar nentrupat e chipu-acei iubite/Ca şi lumina ce în cer se suie/A unei stele de demult pierite*"[534]. Parcursul este invers cu cel al lui Hölderlin, care accepta suplinirea concretului prin abstract: „*dacă nu poţi să vii/Ca spirit al pământului, atunci sperie/Inima mea cu fericiri nemuritoare*"[535].

---

[529] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 555-557.
[530] în **Antologia poeziei romantice germane,,** p. 47.
[531] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 557-559.
[532] în **Antologia poeziei romantice germane, Chemarea romantismului**, trad. de Constantin Olariu, p. 78.
[533] Ibidem, p. 229.
[534] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 560-563.
[535] în **Antologia poeziei romantice germane, Către speranţă**, trad. de Al. Philippide, p. 37.

Tot din grupajul de poeme-satelit ale **Luceafărului** face parte şi **Pe lîngă plopii fără soţ**, în care se afirmă, încă o dată, interdependenţa dintre afect şi intelect, ca şi necesitatea irepresibilă a *întrupării* idealului: „*Dându-mi din ochiul tău senin/O rază dinadins,/În calea timpilor ce vin/O stea s-ar fi aprins*". Oripilat de abstracţiunea sterilizantă, geniul încearcă să realizeze un transfer de substanţă poetică asupra simulacrelor perfecţiunii din realitatea prozaică: „*Ai fi trăit în veci de veci/Şi rânduri de vieţi,/Cu ale tale braţe reci/Înmărmureai măreţ*"[536]. Din această imposibilitate de *împământenire* a idealului rezultă scepticismul profesat în **Glossă**,. ca răspuns la demonismul plăcerilor inferioare: „*Cu un cântec de sirenă/Lumea-ntinde lucii mreje"*. După ce a aflat adevărata *măsură* a condiţiei umane, geniului nu-i rămâne decât să reprime implicaţia sentimentală şi iluziile eudaimoniste: „*Nici încline a ei limbă/Recea cumpăn-a gândirii/Înspre clipa ce se schimbă/Pentru masca fericirii*". Ceea ce mai rămâne de făcut este restabilirea contactului cu Sinele („*Tu aşează-te deoparte,/Regăsindu-te pe tine*"[537]) şi meditaţia asupra rosturilor intricate ale procesualităţii istorice. Detaşarea de zbaterea cotidiană, fie ea şi devotată principiilor estetice, are ca rezultat instalarea în prezentul etern - pe care-l întrezărise şi Schopenhauer – şi câştigarea perspectivei vaste a unui eleatism ciclic: „*Naintea nopţii noastre îmblă/Crăiasa dulcii dimineţi;/Chiar moartea însăşi e-o părere/Şi-un vistiernic de vieţi*". **Cu mâne zilele-ţi adaogi…** este un ultim tur de forţă pentru sensibilitatea rănită a geniului, capabilă încă o dată de să se ridice până la viziunea sintetică, în spirit apolonic: „*Priveliştile sclipitoare,/Ce-n repezi şiruri se diştern,/Repaosă nestrămutate/Sub raza gândului etern*" [538].

Cum însă geniului eminescian nu-i este specifică recluziunea pe termen lung în turnul de fildeş, îl vedem ieşind în întâmpinarea fenomenalităţii pure, a componentelor unei naturi pe care o neglijase absorbit fiind de problematica umană. De fapt, de acum încolo, are loc dramatica serie a despărţirilor de tot ce avusese relevanţă pentru o existenţă totală, desfăşurată curajos, pe cele trei dimensiuni ale conduitei eroice: titanică, demonică şi genială. Încleştarea intelectuală a fost mereu la mare cinste în romantism, fapt confirmat de creatori distanţaţi ca potenţialitate şi structură, precum Friedrich De La Motte Fouqué: „*E dat alesului,/Ca-n luptă să-şi împlânte/Săgeata minţii lui*"[539], ori Madách Imre: „*Omul este slobod/A-şi dezveli tot tortul lui de gânduri*"[540]. În **Ce te legeni…** are loc o primă intuiţie a dezintegrării lucidităţii, gândurile-clipe fiind văzute ca păsări în zbor către o destinaţie necunoscută, codrul – matrice a profunzimii şi purităţii sufleteşti – fiind lăsat în părăsire: „*Peste vârf de rămurele/Trec în stoluri rândunele,/Ducând gândurile mele/Şi norocul meu cu ele*"[541]. Şi **De-oi adormi…** are înţelesul unei despărţiri, de data aceasta integrală, deoarece sunt concentrate toate componentele universului liricii eminesciene. După demisia de pe scena unei umanităţii despiritualizate, geniul se desprinde şi de sortilegiile naturii, consacrând harurile sale ezotericei lune („*Să treacă prin vânt/Atotştiutoarea,/Deasupră-mi teiul sfânt/Să-şi scuture floarea"*) şi abordând o perspectivă inversată a timpului („*M-or troieni cu drag/Aduceri aminte"*[542]). Nimic crispat sau excesiv de elegiac în desprinderea succesivă de variaţiunile concreteţii mundane. Artistul pleacă din lume cu sentimentul că personalităţii sale nu i se mai pot adăuga dimensiuni esenţiale, de aceea el se deschide către o altă realitate, în care viaţa trăită până acum constituie raţiunea suficientă a unei evoluţii spirituale viitoare. Dispoziţia devine din nou novalisiană: „*beat în astă viaţă,/Stau la poarta Cerului"*[543].

Crezul unei arte totale este afirmat până în ultima clipă, aşa cum se întâmplă în **Criticilor mei** (1883), unde, pe lângă acribia veridicităţii (*„Unde vei găsi cuvântul/Ce exprimă adevărul?"*),

[536] M. Eminescu**, op. cit**, p. 150.
[537] Ibidem, pp. 152-153.
[538] Ibidem, p. 158;
[539] în **Antologia poeziei romantice germane, Jelania cavalerului bolnav**, trad. de Lazăr Iliescu, p. 101.
[540] Madach Imre, **op. cit**., p. 88.
[541] M. Eminescu**, op. cit**, p. 165.
[542] Ibidem, p. 169.
[543] în **Antologia poeziei romantice germane, Zăbovesc prin văi cu dor,** trad. de Aurel Covaci, p. 63.

accentul cade pe gândirea împătimită: „*Dar când inima-ți frământă/Doruri vii și patimi multe,/Ș-a lor glasuri a ta minte/Stă pe toate să le-asculte*”[544]. Cultivarea pasionalităţii cu scopul de a cuprinde gama largă de reprezentări ale frumosului („*În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec,/Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec*”) are ca efect deplasarea unei vieţi „*de cugetări senine*” către zona instabilă a angajamentului pur estetic: „*În ochii mei acum nimic nu are preț/Ca taina ce ascunde a tale frumuseți”* (**Nu mă înţelegi**). Univocitatea experienţelor sufleteşti („*e o-namorare de tot ce e al tău”*) conduce la o intensificare riscantă a sensibilităţii („*a mea minte, a farmecului roabă*”[545]), şi fragilizează capacitatea de a reacționa la stimulii negativi transmişi de un mediu opac la beatitudine.

În acelaşi timp, geniul este un sacerdot al iubirii („*Consacră-mi/Creştetul cu-ale lui gânduri să-l sfințesc cu-a mele lacrămi!*”, **Scrisoarea V**), care înnobilează şi purifică sufletul confuz al femeii. Iubitei transfigurate mintal îi este încredințată demnitatea de forță coordonatoare („*crăiasa lumii gândurilor mele*”) a suprastructurii artistice a personalităţii, cultivarea magnetismului erotic coincizând cu împlinirea stilistică şi cu redempţiunea: „*Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu/El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;/Ar atrage-n visu-i mândru a isvoarelor murmururi,/Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,/Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice,/Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/Și cu patimă adâncă ar privi-o s-o adore,/De la ochii ei cei tineri mântuirea s-o implore”*. Echilibrarea entuziasmului genial printr-o dragoste simpatetică, este un vis al romantismului timpuriu, care vedea în cuplu posibilitatea de a reface puritatea androgină şi de a atinge revelația adevărului suprem. (Novalis: „*topește trupul meu în flacără de suflet*”[546]). Eminescu, însă, nu se lasă purtat de speranţe intangibile ci încearcă să contureze limitele unei epistemologii poetice în condiţiile retragerii poeticului din cotidian: „*A visa că adevărul sau alt lucru de prisos/E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr,/Este piedica eternă ce-o punem la adevăr*”[547]. Căci, aşa cum întrevăzuse şi Hölderlin: „*ce rămâne plăsmuiesc poeții*”[548]. Acest *was bleibt* constituie, fără doar şi poate, esența numenală a fenomenalităţii.

[544] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 172-173.
[545] Ibidem, p. 176.
[546] în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte I**, p. 53.
[547] M. Eminescu**, op. cit**, pp. 125-127.
[548] în **Antologia poeziei romantice germane, Amintire,** trad. de Al. Philippide, p. 40;

**Capitolul IV**

**Viziune titanico-demonică în poemul *Povestea magului călător în stele***

***„The lunatic, the lover and the poet***
Are of imagination all compact:
One sees more devils than vast hell can hold;
That is the madman: the lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egipt:
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Such tricks hath strong imagination"[549]□□
□□□□□□□□□□□□

*Deşi au existat discuţii despre titanism şi demonism în marele poem eminescian, rareori a fost luată în considerare posibilitatea conjugării celor două noţiuni. Acesta ar fi obiectivul pe care mi l-am propus în capitolul de faţă. În acest sens, cele mai subtile mi s-au părut analizele lui D. Popovici, care a arătat posibilitatea evoluţiei demonului spre titanism şi de aici, mai departe, către genialitate. Triada conceptuală demon-titan-geniu nu implică însă doar surprinderea unor caracteristici ale eroului eminescian. Reflexele ei se proiectează, de asemenea, asupra categoriilor (kantian vorbind) de timp, spaţiu, necesitate, cauzalitate. Căci viziunea poetică a lui Eminescu, vastă dar bine închegată, este susţinută de tensiuni antinomice aparent paradoxale ce elimină piruetele obsesiv limitative în jurul termenilor de optimism şi pesimism.*

## IV.1. *Animismul diafan* şi ipostazele puterii

Să observăm mai întâi că ne aflăm în faţa unei poveşti, a unei iniţieri în felul ei, plasate în acel sublim „illo tempore" în care se întâmplau lucruri nemaiîntâmplate. Există această tentaţie a poetului de a începe „ab origine", acolo unde sălăşuiesc stelele în chip de „*copile albe cu părul blond şi des*". Am putea numi această ipostază, caracteristică deja primei etape de creaţie eminesciană, „animism diafan". Subliniind titanismul viziunii temporale din poemul pe care îl discutăm, Ion Negoiţescu vorbea de adevărate „troiene ale vremii" sau de o „împietrire a veacurilor"[550]. Specifică acestui veac de aur al omenirii este întrepătrunderea realului cu supra-realul, a adevărului cu visul. Astfel, stelele-copile coborau pe raze în adâncul mării, încercând în binecunoscutele hale submarine bucuria contemplării bogatului-în-înţeles „diamant al nordului".

[549] William Shakespeare, **The Complete Works**, **A Midsummer Night's Dream**, Act V, Scene 1, Gramercy Books, New York, 1975, p.169, („Nebunul, îndrăgostitul şi poetul/Din imaginatie sunt făcuti/Unul vede mai multi diavoli decât sunt in nesfârşitul iad/Acela e nebunul: amantul, la fel de zvăpăiat,/Vede frumuseţea Elenei pe chipuri egiptene:/Ochiul poetului, rostogolindu-se cuprins de fierbinţeală,/Cu dinadins priveşte din ceruri pe pământ, de pe pământ/spre ceruri,/Si, după cum închipuirea dă formă lucrurilor neştiute, pana poetului/Le dă viaţă, şi împrumută părerilor de aer/Un loc si-un nume./Trucuri de astea învârte voinica fantezie"-trad.n.).
[550] Ion Negoiţescu, **Poezia lui Eminescu,** Editura Junimea, 1980, p.28.

*Timpul-cascadă* este personificat în figura unui ancestral „*împărat prea mare*”[551] (epitet la fel de simplu şi de exuberant ca cel din prima strofă a **Luceafărului**). Mâna „*zbârcită, uscată*” a anticului personaj ţine - printr-o comparaţie hiperbolizantă- „*a ţărilor lungi frâuri*”[552]. De altfel, întreaga a doua strofă este dedicată construcţiei imaginii titanului, echivalenţă mundană a magului retras în sihăstriile alpine. Supremaţia regală nu se bazează, însă, pe forţă şi pe nietzscheiana voinţă de putere, ci pe o „*adâncă şi dreaptă-înţelepciune*”. Şi dacă ar fi să încerc o descifrare a trăsăturilor împăratului, gândul mă duce la ipostaza lui Ştefan cel Mare din laboratorul **Mirei** (contemporan, de altfel, cu alcătuirea poemului), care meditează pe tema „fortuna labilis”: „*Îngălbenit ca umbra şi slab ca vechiul leu/Şedea Ştefan cel Mare în falnic tronul său./[…]/Vorbea mărgăritare cu glasul tremurat*”[553].

Coincidenţa de decor şi de linie a desenului bizantin este evidentă, şi este interesant de observat noul context poetic în care a introdus Eminescu fragmentul despre Ştefan cel Mare, de data aceasta fără determinare onomastică; interesant prin prisma faptului că, în proiectul la **Mira,** rememorarea de către bătrânul Arbore a curţii de altădată slujea ca antiteză demistificatoare pentru curtea decăzută şi lipsită de ideal a lui Ştefăniţă, pe când în poemul din 1872 accentul cade pe transmiterea sceptrului în condiţii de maximă securitate morală. Dar iată fragmentul: „*În sala cu covor, cu stâlpi de-un aur blond/Şi înflorit cu stele pe-albastrul lui plafond/Îngălbenit ca umbra şi slab ca vechiul leu/Şedea Ştefan cel Mare în falnic tronul său/L-a lui picioare şubrezi îngenuncheat şedem/Pe fruntea lui cea ninsă de aur diadem/În mâna lui uscată de aur sceptru greu,/Pe umeri plete albe, barbă pe pieptul său,/Sub genele lui sure ardea suflet aprins/În două stele negre ca focul sub cenuşă ce încă nu s-a stins./Boierii lui brazi falnici deşi-nvechiţi de vreme/Semănau cu zile albe de glorii şi rezbele/Zile albe ce se uitau din trecutul lor/La soarele cel falnic ce li-a lucit odată/Ce-acum de iarna vieţii albit şi înghеţat/Pe tronu-i de-aur roşu sta mut şi nemişcat//Cum regele pustiei din moarte stânci se scoală/Aşa s-ardică Ştefan din scaunu-i de fală-/Cum luna-neacă lumea cu alba ei privire/Astfel priveşte Ştefan prin sală cu mărire/Ş-apoi cu graiu-i mare dar răspicat şi blând/Vorbea mărgăritare cu glasul tremurând:/-Boieri, le zise Domnul-, pe tronu-mi mă usuc,/Cum bradul învecheşte pe-o stâncă.” (Ms. 2254)*[554].

După cum se observă, structura descrierii este aceiaşi, doar că în fragmentul dramatic ea cunoaşte metaforizări şi paralelisme de un baroc flamboaiant pe alocuri. Lipseşte din şirul de comparaţii metaforizante tocmai cea atât de titanesc-dominatoare a „*frâielor*” imperiului pe care le strânge încă mâna înţepenită şi uscată a voievodului. În rest, sunt preluate toate nuanţele de alb şi galben-palid, necesare surprinderii mumificării organice şi extincţiei apropiate.

Reflexul demonic al acestui profil tiranic (în sensul vechi-grecesc) este văzut de Ion Negoiţescu în „adoraţia cadavericului”[555], ce implică o mineralizare a bătrâneţii, un hieratism gestual, datorate „unui morb al timpului”. Atomii de timp se depun pe nucleul uman iar bătrânul devine personificarea timpului „mitic, concret, material”[556].

La 1872 Eminescu nu optează pentru atitudinea de frondă în spirit byronian, ci începe să dezvolte tema titanismului intelectual, al gândirii, ca un pas întins către genialitate. De aceea voievodul (căci este înconjurat de „*boierii lui de sfat*”[557]) aduce mai mult cu figura lui Moise al lui Vigny, titan şi el, dar devorat de setea extincţiei cauzate de izolarea individului exemplar: „*Trăi-voi deci puternic şi singur precum sunt?/S-adorm mă lasă-n somnul eternului pământ!*”[558]. Într-o vreme când „*basmele iubite erau înc-adevăruri*”, gândul era investit cu funcţii sacerdotale în polis căci „*era pază de*

---

[551] Mihai Eminescu, **Poezii, Povestea magului călător în stele**, p. 313.
[552] Idem.
[553] Mihai Eminescu, **Teatru**, vol.1, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p.158.
[554] Idem.
[555] Ion Negoiţescu, **op. cit.,**p.42**.**
[556] Idem.
[557] M. Eminescu,**op. cit.,** p. 313.
[558] Alfred de Vigny, **Versuri alese,** traducere de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p.29.

*vis şi de eres*"[559]. Paradoxal, cu toate că realităţii i se suprapunea ca importanţă meta-realitatea basmului, conducătorul, basileul trebuia să facă uz de rolul limitator al raţiunii pentru a nu eşua în „eres". Prinţul, deşi obedient şi strălucitor, urmează a fi încercat în focul visului şi al visării - conform distincţiei practicate de Edgar Papu.

Deoarece visarea poate de-tensiona titanismul în onirism, împăratul „*soare*" îşi selectează cu grijă urmaşul înainte de a se concentra asupra rezolvării „*întunecosului problem*" al morţii. E şi acesta un argument în plus la demonstrarea caracterului eroic al gândirii poetice eminesciene. În ţara poeziei se manifestă din plin acea „barbarie sănătoasă", iar tronul nu se moşteneşte ci se oferă unui iniţiat în lupta cu sfinxul tentaţiilor. Privit astfel, poemul se înfăţişează ca o *Fürstenspiegel,* oglindă a lumii în care prinţul trebuie să-şi scruteze aptitudinile, ca şi lipsa lor. „Împărăţia" nu este altceva decât o Castalie unde hotărârile se iau în conformitate cu o artă a divinaţiei la fel de precisă ca un „joc cu mărgele de sticlă".

De o mare forţă este ipostaza „căruntului" sfat boieresc, strâns în jurul domnitorului precum petalele rozei mistice danteşti împrejurul conturului geometric al Sfintei Treimi. Încă George Călinescu observase echivalenţa semantică a adjectivelor „vechi" şi „bun" la Eminescu. Monumentală, dar în acelaşi timp subtilă, descrierea areopagului seniorial este realizată prin utilizarea lexicului aferent ariei cronologice. Boierii „*păreau că-s zile stinse pierdute în trecut*", iar „*pe umerii lor vremea cu paşi mari a trecut"*[560]. O întreagă serie de epitete, urcând scara cromatică de la gri la alb, este desfăşurată pentru a ne sugera solemnitatea bizantină şi senectutea taciturnă a primului cerc înscris pe trunchiul poemului: *„Ca zilele alb stinse"*, „*Cu feţele lor palizi ca raza cea de soare,/Cărunţi, cu barbe albe pe pieptul cel tăcut;/Pe fruntea ce grămădise a anilor ninsoare"* Căci, precum în **Luceafărul**, şi în poemul de faţă se poate distinge o structură concentrică pe care protagonistul o străpunge dinspre „mai strâmt" înspre „mai larg". Convinşi suntem că, în economia ipostazelor titanice, poate fi inclusă şi această grandoare de iconostas a curţii imperiale.

Maestru al artei contrapunctului încă de la această vârstă, poetul întrerupe reculegerea „*stinsă*" a dregătorilor prin intervenţia vulcanică a împăratului, văzut „*ca regele pustiei din stânca de granit*". Acum se dezlănţuie nebănuita orchestră ostăşească, ce-şi desfăşoară „*cântarea triumfală*" între extremele unui ambitus berliozian. Sunetul este atât de dens, încât „*mişcându-se'miit*" face să tremure „*stindardele de fală*" „*la zgomotul iviť*". Însă imediat glasul imperatorului, „*răspicat şi blând*", acoperă zgomotul cu „*vorbe mărgăritare*", pe care le înşiră „*tremurând*"[561]. Este numai un exemplu *in nuce* de ceea ce poate înfăptui corala eminesciană (surdinizată până la tăcere în „tuburile" de orgă ale **Luceafărului)**.

### IV.2. Urcuşul iniţiatic. Bătrânul din munte - păzitorul *măsurii*

Discursul împăratului serveşte ca autodefinire titaniană: „*Brad învechit prin stânce pe tronu-mi mă usuc*", şi vorbeşte, în esenţă, despre „*urnirea*" pe umeri tineri a „*imperiului gigantic*" înainte ca sufletul să-şi întindă „*îmflatele-i aripe/Spre-a stelelor imperiu întins ca şi un cort"*. Gravitaţia cu semn invers stă să absoarbă sufletele entuziaste („en-theos"), de aceea metafora aripelor „îmflate" capătă o pondere nemaiîntâlnită într-un poem ce tratează despre schimbarea imperiilor - în sensul augustinian de survolare a unei *civitas terrestra* către o mult râvnită, dar indefinibilă *civitas solis*.

Dar, deşi vremurile sunt de o măreţie mitologică, „*viaţa are multe alunecuşuri rele,/Prea-mbie pe oricine cu chipul ei cel drag*". Intrat sub zodia demonică a plăcerii, tânărului eligibil „*frâurile lumii*" i se pot părea prea „*grele*" chiar în *„al domniei prag"*. Iată de ce el trebuie încercat şi trecut prin al

[559] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 313.
[560] Ibidem, p.314.
[561] Ibidem, p.314.

„*plăcerilor șirag*". Metafora frâurilor este echivalentă avertismentului dat de Protagoras: „omul este măsura tuturor lucrurilor" („Ανθρωπον μετρον παντον"). Discipolul poate şi el aminti preceptul după care „homo sum et nihil humanus a me alienum puto". Cheia dilemei rezidă în găsirea dreptei măsuri care să poată menţine nivelul moral al conducătorului. „Vasul ales" nu trebuie să adăpostească în inimă des-frânarea plebee: „*Nu voi ca să se lase plăcerilor șirete/Ce strâng în lanț de roze a cugetării cerc;/Nu voi ca lumea asta cu visuri să-l îmbete,/Căci cei mai mulți din oameni după nimic alerg-/Să vadă-n cartea lumii un înțeles deschis,/Căci altfel viața-i umbră și zilele sunt vis"*[562].

Pentru înscrierea pe orbita acelui „*a cugetării cerc*" se cere auto-limitare prin auto-cunoaştere. Spiritul rebel al titanului-demon din prima fază de creaţie a poetului se răsfrânge acum, prin refracţie, în vârtejul autoscopiei. O „gâlceavă a înţeleptului cu lumea", cum ar caracteriza situaţia Dimitrie Cantemir, în care „lumea" se întrece în a oferta delicii materiale întru desfiinţarea celor spirituale. Numai după depăşirea acestei prime ispite, lăcomia – cea care îl descurajase cel mai mult pe Dante, în chipul unei lupoaice, la începutul ascensiunii sale – se poate face, teoretic, trecerea de la *misterium tremendum* la *misterium fascinans*.

„Clona" spirituală a împăratului ajuns „*pe-al vieții mintos areopag*" este magul de pe „*muntele gigantic*", în a cărui frunte *„e strânsă un ev de-nțelepciune,/Viața lumii toate în minte-i a-ncăput"*[563]. Faţă de savantul din **Scrisoarea I**, căruia i se evidenţia forţa, dar şi labilitatea, Magului i se dezvăluie doar superbia infailibilă în raport cu natura şi universul, în general. Astfel, el cunoaşte trecutul şi viitorul şi nu coboară din muntele sfânt pentru a nu pierde „măsura" mişcării de revoluţie a astrelor – un *raisonneur* universal, s-ar zice. Stabilitatea zodiacală o implică şi pe cea etică, într-un raport *à la* Spinoza, adică *more geometrico*. Bătrânul din munte, atât de drag romantismului german, opreşte „*gândirea celor răi*"; dar cum să se limiteze el la atât, când: „*Și soarele din ceruri la glasu-i se supune,/Al aștrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut."*[564].

O altă înfăţişare a Magului, foarte apropiată de ipostaza montan-astrologică pe care o aduce **Povestea magului călător în stele,** se găseşte în fragmentul **Egipetul**. Şi acolo Magul cumpănea soarta vremilor undeva la înălţime, „*în zidirea cea antică"*, privind în „*oglinda cea de aur*". Unealtă divinatorie nelipsită, oglinda concentrează spaţiul şi comprimă timpul, oferind astfel soluţia cea mai pertinentă ieşirii din situaţia de criză. Instrument de sinteză, ea adună „*a cerului mii stele ca-ntr-un centru*"; *hic et nunc*, iar Magul poate contempla „în mic" tainele cele mari. Urmărind cu varga (bagheta magică) „*drumurile lor* [stelelor, n.n.] *găsite*", se poate spune despre el, mai fericit decât Platon, că „*au aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun"*. Şi totuşi, funcţiile magului diferă de la un poem la altul: într-un loc el serveşte Erosul, în altul Visul, altă dată Ştiinţa, iar aici, în **Egipetul**, el este „*paza răzbunării*", adică cel care fixează etalonul moral – „*căci drepții lovesc fără greș, precum magii"*[565]. Şi, „*spre răul unei ginți efeminate*", el poate citi „*semnul întors*", declanşând taifunul purificator al Apocalipsei, ce ar acoperi oraşele cu nisipuri, „*ca gigantice sicriuri* "[566]. Geniu cu îndeletniciri titanice, Magul este străjerul măsurii, reprezentantul Demiurgului, *Deus in terra*. Micromegas rămas în slujba speţei umane – aşadar mai puţin sceptic voltairian – Magul călător în stele nu este legat de o credinţă rezolută, precum corespondentul său din **Strigoii**. Magul din povestea lui Arald şi a Mariei este stăpân al unui infern placat în oglinzi de marmură neagră şi probează un titanism plutonic. În 1872 Magul era, încă, un titan aflat sub tutela lui Uranos.

[562] Ibidem, p.315.
[563] Ibidem, p.315.
[564] Ibidem, p.316.
[565] Holderlin, **Moartea pentru patrie**, trad. de St. Aug. Doinas si Ion Negoițescu, în **Antologia poeziei romantice germane,** p. 13.
[566] M. Eminescu, **op. cit., Egipetul**, p.37.

**IV.3. Ascensiunea muntelui cosmic şi înfruntarea furtunii apocaliptice**

**Portretistica eminesciană respectă şi în acest poem canoanele reprezentării genialităţii romantice. Chipul Prinţului este învăluit în bucle negre „*ce mândre strălucite*!", iar faţa sa e „*trasă, ce dureros de pal!*"[567]. Paloarea stă astfel pentru indicarea unei tipologii meditative; o tipologie a ascezei şi a excelenţei intelectuale. Alt semn al predestinării este *fruntea* ce-şi pierde în bucle „*puternicu-i oval*".**

**Porunca tatălui vizează ascensiunea fiului, iar cel din urmă se supune „măsurii" destinate. Urcuşul muntelui Pion – respectiv Ceahlăul, în care Herodot identifica masivul sacru al geţilor, Kogaionul – trebuie să înceapă când „*noaptea v-aprinde blându-i soare"* iar „*clopotul va plânge cu-al serei dulce ton*"[568]. Despre psihologia ascensională la Eminescu s-a vorbit îndestul: un „alpinist" este Călin ori îndrăgostitul din** Scrisoarea IV**, un „astronaut" este Hyperion. Motivele ascensiunii sunt diferite de la un poem la altul. În cazul nostru ea se efectuează în scopul găsirii înţelepciunii, într-un spirit de *imitatio* a tatălui. Eroul poate spune odată cu Dante „*mă încredinţai cărărilor silvestre*"[569], promiţând să nu asculte *„decât glasu-adevărului senin*"[570]. Cunoaşterea deşertăciunii existenţei proiectează, prin contrast, subiectul cunoscător în vecinătatea ideilor platonice, în special a binelui şi a frumosului. Ajuns în vârful piramidei montane tânărul, îşi poate pune aripi gândurilor – şi ştim că unul din descendenţii săi literari, Kesarion Breb din** Creanga de aur **a lui Mihail Sadoveanu, va reface, oarecum în acelaşi scop, traseul iniţiatic alpestru.**

**Cât priveşte prezenţa cadrului natural în poem, ea nu este neglijată deloc şi se pliază aceleiaşi viziuni titanico-demonice. Precum în basmele iniţiatice, şi pe tânărul prinţ îl întâmpină un peisaj descurajator. Munţii sunt „*puternici*", adevăraţi „*giganţi cu picioare de stânci de granit*". Epitetele sunt şi ele extrem de tari, aducând ochiul şi mintea la o înţelegere aproape expresionistă a naturii. Lanţul muntos „*despică*" norii cu „*fruntea trăsnită*", acolo unde vulturii îşi ridică palate pentru a „*sta în soare*" şi a-l privi „*ţintit*". Impresia este că actul creaţiei abia s-a săvârşit şi *natura naturans* n-a apucat să se separe bine de *natura naturata*. Munţii aceştia sunt cei pictaţi de romanticul David Caspar Friederich şi, conform antropomorfismului spiritual al romanticilor, ei posedă *frunte* şi *creier*, ceea ce, probabil, îi investeşte şi cu o anaxagoriană νουσ. Căţărarea pe acest *axis mundi* proptit cu piscul în soare este în sine un solilocviu *περί της πρωτης φιλοσοφιας (despre prima filosofie* a lui Aristotel*)* ori, în limbaj macedonskian, un *excelsior* către atingerea *periheliei*. Aici este sălaşul „*zăhastrului*" mag, într-o peşteră ascunsă „*prin ruini, prin stânci grămădite"*. Calea spre Maestru îi este barată Discipolului de „*Stejari prăvăliţi peste râuri cumplite/Şi stanuri bătrâne cu muşchi coperite"*. Mai mult, urcarea pe acest adevărat munte al Purgatoriului este îngreunată de izbucnirea unei tempeste cu efecte apocaliptice. „*Vuind furtunoasa-i şi straşnică arpă*", ea prăvale: „*pietre mari din culmea cea stearpă,/Aruncă bucăţi cu pomi şi cu iarbă/Ce-n urlet în râuri se năruie, cad.*"[571], priveliţte ce aminteşte de natura byroniană a unor post-paşoptişti ca Ioan Catina, Cezar Bolliac, Al. Sihleanu, Al. Depărăţeanu. Se ivesc şi versuri memorabile, cu o puternică structură aliterativă: „*Furtuna la caru-i lungi fulgere-nhamă/Şi-i mână cu glasul de tunet adânc,/Vuieşte a vântului arfă de-aramă/Şi vulturu-n doliu copiii şi-i cheamă/Prin nouri cad stele şi-n abis se sting*".**

---

[567] M. Eminescu, **op. cit., Povestea magului călător în stele,** p.316.
[568] Ibidem, p.316.
[569] Dante Alighieri, **Divina comedie, Infernul**, Cântul II, traducere de Eta Boeriu, Editura pt. Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p.21.
[570] M. Eminescu, **Poezii,** p.317.
[571] Ibidem, p.317.

**Treptat, cataclismul tinde să ia proporţii cosmice. El poate fi interpretat, în cheie metaforică, ca sugestie a zbuciumului interior al tânărului monarh ce îşi înfrânge ego-ul pentru a se înălţa la condiţia de *Dasein* a vieţuitorului-întru-fiinţă prin intermediul cuvântului. Dar insurecţia elementelor se prăbuşeşte, neaşteptat, din intermundii în fantasticul umoristic de sorginte folclorică (asemănător celui din** Mihnea şi baba **a lui D. Bolintineanu sau din** Baba-Cloanţa **a lui V. Alecsandri): „*Şi grindini cu gheaţa cu ghemuri ca rodii/Se sparg de a stâncelor coaste de fier/Şi-n ceruri se-ncurcă auritele zodii/Şi dracii la râuri adun licapodii/Şi iarna mugeşte călare pe ger*", înrudit pe departe cu grotescul ţărănesc al uraganului din** Mitologicale**.**

IV.4. Titanul apolinic în traversare a regatului dionysiac.

**Insurmontabil în verticalitatea sa aproape extra-terestră: „*Deasupra –ăstui munte cu fruntea sterpită,/Deasupra de lume, deasupra de nori*", Magul se află totuşi *in medias res*: „*Deasupra lui soare cu rază iubită,/Desupt iarnă, ploaie, zăpadă, fiori*". Imperturbabilitatea sa vine din posibilitatea de a „*descurca*" zodiile cu ajutorul unei cărţi: „*Cu semnele strâmbe întoarse-arăbeşte:/Sunt legile-n semne din ăst univers.*"[572]. Dar ştim că şi Dionis poseda o asemenea carte magică, ilizibilă de către ochiul profan. Universul, aşadar, în poetica eminesciană se află sub puterea *semnului*, iar dispoziţia elementelor depinde de felul în care este citit acesta. Natura-hieroglifă cu valenţă simbolică era, de asemenea, comună „filosofilor naturii" de la sfârşitul secolului XVIII (Lichtenberg, Moritz, Troxler, von Baader, Steffens, Saint-Martin) şi marilor romantici, în special a celor de la începutul secolului XIX. Bunăoară, pentru Shelley „*fiece formă/Şi-ntruchipare a Materiei vii/Sporeşte atotputernicia Minţii,/Ce scoate din adâncul minei sale -/Ca pe o piatră scumpă – Adevărul,/Menit să-mpodobească-al Păcii rai…*"[573]. Natura există în vederea regenerării mentalului uman, centrul de greutate al întregii creaţii.**

**Furtuna, precum cea din** Pastorala **beethoveniană, mai dă un ultim asalt: „*Şi chiuie vântul cu-aripa zburlită,/Adună şi sparge o turmă cumplită/De nori ce aleargă trosnind prin păduri*"[574]. În timpul acesta „*feciorul de rege trecea fără frică*" prin decorul titanic agitat, asemenea unui inexpugnabil robot divin în marş spre culmile Sophiei: „*Cu pasul lui sigur prin râuri înoată,/Se-ndreaptă spre ţelul cel mic şi senin.*"[575]. Adevărat *perpetuum mobile*, Prinţul reprezintă apolinicul în traversare impetuoasă a regatului dionysiac. „*El trece la astrul ce luce curat*", hipnotizat de Idealul pe care nu îl cunoaşte încă bine.**

**Întregul poem este străbătut, apoi, de o metafizică a entuziasmului, aşa cum o gândeau romanticii germani şi francezi: Herder, Jean Paul, fraţii Schlegel, Schiller, Schelling, Madame de Stäel, Victor Hugo, ori cei români: Heliade-Rădulescu, Cezar Bolliac etc. „*Retras în sală de marmură trandafirie*", Prinţul îşi înalţă privirea „*pe-a cerului câmpie/Şi cugetul lui zboară în lumi fără hotar*". Intrat în „*lungă reverie*", sufletul i-l „*împlu dorinţi nemărginite/Ca marea de adânce cu valurile uimite*". Pe măsura apropierii de punctul limită al ascensiunii sale, gândirea eroului se limpezeşte şi efortul titanic face loc vizionarismului astral. În această etapă poemul devine un *Schicksaallied.***

**Luna, „*ce ca un vis de-argint/Cu faţa ei cea blondă lungi nourii sfâşie*", îşi revarsă narcoticul peste luciditatea dramatică a tânărului, „*îmbătându-i-o*" şi „*minţindu-i-o*" cu**

[572] Ibidem, p.318.
[573] Shelley, **op. cit**., p. 184.
[574] M. Eminescu, **Poezii**, p.318.
[575] Idem.

**„*visuri lungi*". Pătruns pe tărâm oniric prin anihilarea stării de veghe, „*aripa unui înger el simte că-l mângâie*", şi „*gâtul ăstui înger ar vrea ca să-l cuprinză"* pentru a-l duce în zbor în „*ţara steloasă şi întinsă*"[576]. Prin dezamorsarea realului, luna eliberează genialitatea înnăscută în fiecare om, după cum susţineau primii romantici care scriau *chei ale viselor*, sau chiar o** Simbolistică a visului**, cum este cea a lui Gotthilf Heinrich von Schubert din 1814. În acest sens, Ion Negoiţescu făcea distincţie între o lună plutonică, benefică şi titanică, şi alta neptunică, rece şi demonică. Şi prefer să-i dau cuvântul criticului însuşi pentru a-şi demonstra – în stil magnific – propria teorie, după care în zona plutonică „Luna era fie o divinitate titanică, ce descinde în paradisul de pe pământ al Dochiei, fie un seraf aducător de dulce moarte; astrele toate erau îngeri sau patrii de îngeri, o regalitate funebră, o muzică de irizări mistice, o suavitate de palori, închegau mitosul, înălţau arhitecturile lirismului prin marele vis. Arzând realul în recile ei văpăi, vraja lumii nu exercita o simplă influenţă magică, nu <<lega>> numai realul în mrejele puterii ei erotico-mortale, ci spiritualiza natura, o înălţa la pragul de diamant al eterului, încărcând-o de mitos celest, în confuzia de splendori şi durere a spiritului absolut. Acum însă [în zona neptunică, n.n.], luna stigmatizează cosmosul cu magia ei înaltă şi rece, revarsă prin undele sortilegiilor puterea ei demonică, prinde elementele într-o complexitate malefică, filtrează în noapte dorurile şi suferinţa lumii, le supune acţiunii ei de transfigurare, ca într-un straniu şi imens proces alchimic, încât natura cu toate că nu-şi pierde sensul ei cosmic legal, îşi revelează demonia, şi-o potenţează, sub raza „geniului morţii" "[577]**

**Intrat în transă selenară, Prinţul devine un medium prin intermediul căruia este descoperită proveniența geniului, ca şi soarta sa în lume. Sursa cunoaşterii sunt acele „mite" conturate cel mai adesea cu ajutorul epitetului „albastre", ceea ce le conferă o imemorială puritate celest-acvatică, corespondentă celei a florii albastre. *„Spun mite"* că fiecare om îşi are *„o blândă stea,/Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-al lui nume"*[578]. *Nomos*-ul universal se află, cum am mai amintit, înscris într-o carte, iar candidatul la împărăţie călătoreşte spre Magul ce poate avea acces la litera magică. Scopul iniţial al călătoriei – acela de a afla pertinenţa demnităţii imperiale – a fost abandonat în favoarea găsirii şi interpretării *fatum*-ului. Cerul i se arată geniului ca „*marea cea albastră*" pe valurile căreia el se căzneşte să-şi identifice steaua. Această mitică stea îi pare a fi mai întâi un „*trandafir roşu*" şi „*mut duios uimit*", ce „*luceşte-un gând de aur*"[579] deasupra sa, în zenit. În uzajul eminescian, verbul *a luci* devine tranzitiv şi îşi alege drept complement direct „*gândul de aur*", ceea ce ne îndreaptă către identificarea neoplatonică a gândului cu lumina. Intensitatea gândirii tinde să o aducă până la starea de materialitate, unde ea emană fotonii de o fosforescenţă galben-roşiatică.**

### IV.5. Triada înger-suflet-stea. Pansenzualism maladiv

**În ceea ce priveşte triada înger-suflet-stea, ea ţine atât de influenţa folclorică, cât şi de cea renascentist-neoplatonică, dar, fără îndoială, există şi o prelucrare autentic originală a poetului. Legenda etiologică a stelei are ca sursă de inspiraţie legătura absconsă dintre naşterea unui om şi o anumită constelaţie a zodiacului. De fapt nu se naşte un om, ci se întrupează un înger care îşi întinde *„a gândurilor aripi în om"* şi *„pune graiul dulce în pieptul lui cel mut"*[580]. Deasupra fiinţei nou-născute, învestite cu gândire şi limbaj (atribute ale divinităţii), atârnă steaua ca o „*candelă a vieţii*" ce „*îmblă scriind***

[576] Ibidem, p.319.
[577] Ion Negoițescu, **op. cit.**, p.145.
[578] M. Eminescu, **Poezii**, p.319.
[579] Ibidem, p.319.
[580] Ibidem, p.320.

***soartea*". Măreţie şi nimicnicie, cum s-ar fi pronunţat Pascal. Lutul făpturii umane este îndumnezeit de prezenţa angelică dar, în acelaşi timp, el se mişcă sub soartă, sub predestinare. Ce rol mai joacă omul pe această scenă unde viaţa devine un algoritm al încercării virtuţii îngereşti? Pentru că, atunci: „*Când Dumnezeu creează de geniuri o ceată/Să cerce vrea p-oricare de-i rău ori de e bun,/Căci nu vrea să mai vadă cum a văzut odată/Că cete rele d-îngeri la glas nu se supun,/Că cerul îl răscoală cu mintea turburată/Pân'ce trăsniţi se prăvăl în caosul străbun;/De-aceea-în om ce naşte, din îngeri orişicare/Odată-n vecinicia-i coboară spre cercare*". Cu precizarea că „*geniuri*" semnifică aici sufletele angelice. Angelologia eminesciană denotă o anumită anxietate a divinităţii, aşa cum şi Marele Anonim blagian va aplica „cenzura transcendentă" la avântul vertical al „diferenţialelor divine".**

**Predeterminismul universal se poate relaxa în măsura în care steaua e dusă „*de-a cerului mari valuri*"[581]. Într-o superbie metaforică, steaua este asemuită cu „*o pară aurită de-a firii pom suspinsă*". Dar există, ipotetic, şi raportul invers: astrul poate fi „*o lume puternică, întinsă*", a cărui viaţă depinde de viaţa terestră a omului, caz în care *scopos*-ul muritorului capătă o altă grandoare, întrucât: „*Pe capul meu şi-ntoarce destinurile sale,/Când mor ea cade stinsă-ntr-a caosului vale".***

**În dialogul cu sine însuşi, drumeţul, aflat şi el în etapa „încercărilor", ajunge la pragul timid-contestatarului *de ce?*: „*De ce-un geniu coboară în corpul cel urât/De ce orice fiinţă din cer e condamnată/O viaţă să petreacă în scutece vârât?/Cine prescrie legea la orice înger blând/Ca-n viaţa-i să coboare o dată pe pământ?*"[582]. Şi iată cum, pe parcursul revelaţiei serafice, feciorul de împărat se eliberează de supuşenia iniţială pentru a-şi asuma condiţia de Geniu atoateîntrebător şi care de toate trebuie să dea seamă – condiţia de *Dasein*, în cele din urmă. Iar ca să ne dăm seama de incandescenţa judecăţilor care frământă creierii tânărului, Eminescu creează un joc de sinestezii extrem de subtil: pe „*murii netezi, roşii, de marmură curată*" lumina lunii se prelinge pentru a fi răsfrântă în aerul colorat, unde „*razele se-mbină, se turbură, se frâng*"; mai mult, „*în dulcea atmosferă uimită, purpurată*" se revarsă şi „*glasuri uşoare ca arfe ce plâng*"[583], de fapt sunetul provocat de rotirea vertiginoasă a gândurilor Prinţului. Deci nimic demonic, rece în faza de trezire a potenţialului titan la genialitate. Deoarece, să nu uităm, tânărul pornise la ascensiunea muntelui în calitate de moştenitor al tronului, deci de om de acţiune, când, în vălmăşagul luptei cu elementele, rotirea gândurilor proprii îl învăluie într-o muzică orfic-pitagoreică, dar şi shelleyană („*Tânjesc după muzica dumnezeiască - /O floare pe moarte e inima mea!*"[584]), atât de pătimaşă, încât ea şterge obstacolul dintre ficţiunea cogitativă şi realitatea policromatică.**

**În toată această *concordia* există însă şi un *discors,* anume amorul orb, ce îşi face apariţia în ceruri „*când sună-n viaţa lumii a miezenopţii oră*". Îngerii sorb imaginea amorului nocturn prin ochii albaştri, iar sufletele lor albe prind să se coloreze. Culoarea pe care o sugestionează amorul este una grea, materială, căci ea declanşează gravitaţia iubirii. Astfel se face că voinţa îngerilor nu este încălcată în mod brutal de Demiurg, ci ei „*cobor bolnavi de-amor [...] prin a lumii vamă*" în corpul perisabil al omului iubit. Îndrăgostirea este văzută ca *boală*, în sensul socratic de orbire şi anihilare a lucidităţii, urmată apoi de decăderea din starea iniţială a echilibrului cerebralo-afectiv. Urmând aceeaşi atracţie fatală, Éloa cobora şi ea: „*Afin de découvrir les êtres nés ailleurs,/Arriva***

[581] Ibidem, p.321.
[582] Ibidem, p.320.
[583] Ibidem, p.320
[584] Shelley, op. cit., **Muzica**, p. 130.

***seule au fond des Cieux inférieurs*"[585] Nu se poate lua în considerare, aşadar, vreo contingenţă cu renascentistul *amor intellectualis* al lui Lorenzo de Medicis.**

**Cu toate acestea, pansenzualismul întreţesut în tapiseria poemului nu-şi află scopul în sine, nu devine demonic. El rămâne un mijloc de verificare *sui-generis* a ierarhiilor celeste. Un amor cu sens invers faţă de cel din** Luceafărul**. Numai că „imersiunea" îngerului este urmată de zămislirea unei stele înlocuitoare în spaţiul supra-lunar. Dar dragostea Cătălinei pentru Luceafăr nu ar putea fi interpretată ca aspiraţie erotică a îngerului care locuieşte corpul fetei spre steaua sa de pe boltă? Oricum, imperativul moral persistă necruţător, întrucât existenţa stelei depinde de viaţa lumească a corespondentului ei uman: „*De-i rău, steaua s-aruncă în noaptea celor răi/Şi lumile nestinse pe-a cerului cununi/Imperii sunt întinse a îngerilor buni*"[586]**

**S-a amintit faptul că *alunecarea* îngerului în om seamănă cu teoria lui Swedenborg, conform căreia în corpul natural al omului se află inclus şi un corp spiritual, sursă, de altfel, a raţionalităţii umane. Iar Ion Negoiţescu pomenea de „boala sacră" ce „bântuie vămile azurului"[587]. Pentru acelaşi critic, totuşi, „cerul rămâne încununat, ca într-o viziune barocă, de imperiile bunătăţii"[588]. Găsim, în schimb, într-o poezie a lui Ştefan Augustin Doinaş din 1966, intitulată** Exod**, o concentrare în registru cvasi-expresionist a mesajului întreţesut în textura poemului eminescian: „*Hai, grăbiţi!/O să găsim dincolo poate îngeri/Decorticaţi, râvnind la fericirea/De-a locui în trupurile noastre...*"[589].**

IV.6. Geneza misterioasă a geniului. Mitosul gândirii

**Eminescu s-a ferit să imagineze un univers mecanic, lipsit de tragism şi măreţie. Explicaţia oferită de el apariţiei geniului seamănă surprinzător cu cea din fizica lui Epicur pentru apariţia vieţii. Conform teoriei filosofului-poet, atomii curg regulat într-o cădere liberă până când unul dintre ei are o inexplicabilă ţâşnire orizontală, numită *clinamen*, ceea ce duce, prin ciocnire, la crearea de structuri complexe. La poetul român, când unii îngeri ies dintr-„*a domei mari pilaştri*" şi „*abia părăsesc cerul şi înfloritu-i cort*", află, la sfârşitul trecerii descendente prin vămile cereşti (precum la Dionisie Areopagitul) că amorul lor e mort. Aceşti îngeri „*blânzi şi timizi, aşa nevinovaţi/Încît în astă lume nu trebuiesc cercaţi*", devin îngeri tragici ce luminează albastru. Lor nu li se mai aplică principiul după care „*ce samănă în lume, în stele ei culeg*"[590].**

„Un sfîşietor sentiment al singurătăţii irupe"[591], observă Ion Negoiţescu, într-o lume plină de „greşeli de astea"[592]. În opinia sa, înamorarea făpturilor singuratice de Îngerul Morţii semnifică, fără doar şi poate, că „mirosul morţii şi-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui [Eminescu, n.n.;], în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest miros, şi o dată cu el de <<sfărâmarea geniului>>"[593]. Geniul nu are înger, nu are stea, deci nu are nici destin. Chiar Dumnezeu, în timp ce răsfoieşte „*cartea lumii mare*", se împiedică la „*cifra vieţii*" celui nepereche, căci „*în planu-eternităţii*" viaţa lui este o greşeală. O altă încurcătură în „*a veciniciei mult înţeleptul plan*" este şi nesorbirea de către geniu a „*vinului uitării*": „*Găseşti în lume oameni*

---

[585] Alfred de Vigny, **op. cit**., („Pentru a descoperi fiinţele născute-n depărtare/Singură coborî în Cerurile inferioare", trad. n.), p.25.
[586] M. Eminescu, **Poezii**, p.321.
[587] I. Negoiţescu, **op. cit.,** p.33.
[588] Ibidem, p.34.
[589] Ştefan Augustin-Doinaş, **Alfabet poetic**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p.140.
[590] M. Eminescu, **Poezii**, pp.321-322.
[591] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.34.
[592] M. Eminescu, **op. cit.** p.322.
[593] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.35.

*cu minţile oculte/Cari cunosc a lumii gândire de titan*"[594]. În această „vrajă wagneriană a terrei"[595], numai „*năzdrăvanii*" care nu au sorbit din Lethe „*la gânduri uriaşe a lor minte asudă*", fără să găsească înţelegere la semenii lor. Căci ce este geniul, în fond, dacă nu un titan al gândirii? O asemenea categorie de oameni, ce „*n-a avut la leagăn un blând înger de pază*"[596], constituie, de fapt, gloria rasei umane, dată fiind absorbirea ei în gândire şi suferinţa pentru neajunsurile aproapelui: „*În sufletul lor, totuşi ei mari îs şi distinşi,/Căci Dumnezeu în lume le ţine loc de tată/Şi pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată.*"[597].

Împreuna lucrare a geniului cu Demiurgul în susţinerea cogitativ-poetică a lumii este dezvăluită de poet, în dramaturgia sa, într-o confesiune fulgurantă: *„Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nour din marea de amar".*

Tocmai din cauza acestui intens efort creator geniul poate cădea pradă laturii demonice a firii sale. Inadaptabil fără compromisuri la civilizaţia momentului, dar titanic prin pornirile afective, el se îndrăgosteşte de „*un înger palid cu lungi aripi şi negre"* ce „*frumosu-i ca nealţii*"[598], adică de Îngerul Morţii. Dar nu este şi supraomul alcătuit dintr-un amestec de corp *elementic* şi de corp *sideric,* „de ţărână şi firmament", după cum considera Paracelsus în **Astronomia Magna**[599]**?**

Strâns între „*glasul rece*" al „*serafului mare*", simbol al raţiunii în chip de înger păzitor, şi înclinarea sa orfic-onirică, „adolescentul, el însuşi palid, marmorean, creşte în plânsul interstelar, în requiemul demonic intonat de corul spiritelor de gheaţă din înalt"[600]. Asemeni îngerului de lumină din **Faust**-ul lui Marlowe, seraful îl avertizează: „*Şi de asculţi cântarea-i geniu-ţi e sfârîmat*", deoarece: „*În fiecare secol un alt amant el are/Şi cel care-l iubeşte rămâne-n veci ocult*"[601].

„De-a lungul laboratorului eminescian – considera Ion Negoiţescu – prind consistenţă trei figuri, care stau sub o singură stea, sub schema unui mitos: Poetul, Călugărul, Monarhul. De fapt, ei alcătuiesc unul şi acelaşi suflet, contemplativ, dureros, adolescent [...], sub trei măşti palide, luminate de Steaua Nordului"[602]. Toate aceste trei figuri constituie însă ipostaze ale Geniului, mai precis a acelui tip de umanitate ce nu are „*moştenire*" în „*lumea dinafară*", şi în care Domnul a pus „*nemargini de gândire*". Către introspecţie îşi îndeamnă şi magnificul Seraf protejatul, deoarece „*a geniului imperiu*" ar fi chiar „*gândirea lui*", iar misiunea sa este una din cele mai grandioase – „*a sufletului spaţiu e însuşi el*"[603]. Spaţiul fizic este convertit în tărâm sufletesc, extravertirea trebuie să devină introvertire, Cezarul nu se poate salva decât ca Poet.

George Călinescu desluşea narcisismul de la baza angelologiei eminesciene: „pentru Eminescu adolescent sufletul este un înger, deci un eu deosebit de care se îndrăgosteşte trupul, [...], în fond, individul se iubeşte pe sine însuşi, într-un adevărat narcisism."[604]. Însă nu doar fascinaţia *Psyché*-ei îl subjugă pe Prinţ. Menirea dezvăluită lui de Seraf: „*Vei semăna în ceruri a gândurilor sume*", implică o depărtare de ego-ul propriu şi o aplecare a urechii către *„cântări, ce vibră-se-ntunecă şi tac".* Supra-realitatea înconjoară realitatea în regim concentric – „*o lume e în lume*" -, iar în marile ei „*nemargini*" sclipesc „*gândiri ca stele*" ce „*lin înfloresc*" şi zidesc imateriale „*dome mândre, de cugetări castele*"[605].

---

[594] M. Eminecu, **op. cit.**, p.322.
[595] I. Negoiţescu, **op. cit.**, p.38.
[596] M. Eminescu, **op. cit.**, p.322.
[597] Ibidem.
[598] Ibidem, p.323.
[599] apud I. Negoiţescu, **op. cit.**, p.44.
[600] Ibidem, p.45.
[601] ibidem, p.323.
[602] I. Negoiţescu, **op. cit.**, p.45.
[603] M. Eminescu, **op. cit.**, p.323.
[604] George Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, volumul I, Editura pentru Literatură, 1969, p.34.
[605] M. Eminescu, **op. cit.**, p.323.

Cu alte cuvinte, feciorului de împărat i se cere o coborâre la *mume*, în sensul de izvor primordial al fiinţei, şi zidirea – nu contemplarea – interioară. Un imbold activist, aşadar: „*Vei coborî tu singur în viaţa-ţi sufletească/ Şi vei dura în spaţiu-i stelos nemărginit”.*

Având în vedere imensitatea perspectivei de orizont interior, numai aici poate avea loc creaţia gigantescă. Şi, precum Dumnezeu cuprinde toate fiinţele în sine fără a se confunda cu ele, la fel şi geniului în stare latentă i se spune „*tu vei fi mai mare ca gândul tău întins*”[606]. Tot aşa, în viziunea lui Carus – supranumită de el însuşi *enteism* sau *panenteism* –, Dumnezeu nu se confundă cu lumea, în acelaşi mod în care nici sufletul nu se confundă cu corpul pe care îl însufleţeşte[607]. Este o identificare prin asemănare şi nu o forţare a principiului identităţii, după cum fusese cazul cu Dionis. În ce fel poate fi atunci înţeleasă afirmaţia lui George Călinescu, după care autorul „degenerează în sideromanie”[608]? De altfel, criticul se contrazice două pagini mai încolo, când notifică înrudirea dintre aceste „concepte noroase şi copilăreşti” şi viziunea din dialogul **Timaios**,a lui Platon: „...revenind la craterul în care amestecase şi topise Sufletul Totului, el [ Dumnezeu] vărsă drojdiile primelor substanţe... Apoi, clătinînd totul, îl împărţi într-un număr de Suflete egal cu numărul aştrilor şi puse în fiece stea cîte un suflet...”[609].Chiar şi episodul cu vinul uitării, pe care nu-l sorb geniile ajungând la supra-cunoaştere, este legat tot de teoria platoniciană a *anamnesis*-ului.

Întinderea spaţială la care făceam referinţă mai sus este descrisă de Edgar Papu cu ajutorul *categoriei departelui*, adăugând că Eminescu vede lucrurile „de foarte de sus” şi „de departe”. Dar la fel de spectaculoasă este şi categoria „depărtării interioare”[610], caracteristică şi **Faust**-ului goetheean şi **Nopţilor** lui Novalis. Pentru Edgar Papu, Novalis este un „detector şi investigator genial al depărtării lăuntrice”[611], care nu poate depăşi nivelul liminal indicat într-un distih ca: „*Nimic aproape, doar din depărtare/Eu mă găseam, trecute vremi unind şi viitoare*”[612]. Eminescu depăşeşte acest stadiu şi întrece chiar şi planările prin spaţiul cosmic exterior ale lui Byron sau Hugo. Coordonatele depărtării îi sunt oferite lui E. Papu de „geneza cosmică” şi „extinderea universală” – pe verticală şi pe orizontală, am putea adăuga. Combustibilul potrivit unor croaziere pe întinderi atât de vaste este dat de „hipertrofierea optică a gândului”[613], iar vizualizarea „tuturor speciilor de depărtare” se face printr-un „imens telescop imaginativ îndreptat către lumea interspaţiilor şi a originelor”[614]. În acest mod, criticul deduce „puterea aproape monstruoasă a gândului”[615] eminescian. Chiar şi G. Călinescu îşi abrogă scepticismul la acest capitol, recunoscând în tânărul Eminescu „un mare poet al monumentalului geologic şi al liniştii alpine”[616]. Dar, pentru a avea acces la „*viaţa mândră*” a departelui, eroul trebuie să poată acţiona la comandă trapa visului şi a somnului, prin care, odată trecut, „*ca mort e corpul rece în noapte, nesimţire*”. În singurătatea înstelată a zborului oniric „*pe creaţiuni bogate sufletul este domn*”, calitate în care „*risipeşte gândirile prin somn*”[617].

### IV.7. Seraful ambiguu. Natura-cortex. Figura magului

[606] Ibidem, p.324.
[607] în Albert Béguin, **Sufletul romantic şi visul**, traducere de D. Ţepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.181.
[608] G. Călinescu, **op. cit.**, volumul II, p.60.
[609] în G. Călinescu, **op. cit.,** p.62.
[610] Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu,** colecţia „Eminesciana”, nr.19, Editura Junimea, Iaşi, p.44.
[611] Ibidem, p.47.
[612] în E. Papu, **op. cit.**, p.47.
[613] Ibidem, p.47.
[614] Ibidem, p.50.
[615] Ibidem, p.51.
[616] G. Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.300.
[617] M. Eminescu, **op. cit.,** p.324.

**„***Creațiunile*" somnului sunt acele lumi solare ce, deşi nu sunt aievea, „*El tot le vede, simte, le-aude şi le are*" printr-un supra-simţ de care mai dispune doar sufletul ieşit din corpul risipit; căci sufletul e receptacolul realităţilor de orice fel: „*În el îs toate, dânsul e-n toate ce-a gândit*"[618]. Sufletul geniului cunoaşte în viaţă lucruri la care sufletele muritorilor de rând nu pot ajunge decât la trecerea prin tunelul morţii. Dacă în viaţa terestră geniul este nefericit, el are, conform teoretizării schopenhaueriene, acces la lumea ideilor universale platonice pe calea unei intuiţii intelectuale. Revelaţiile sale intelectuale, prea fine pentru a fi asimilate de mediocritatea epistemică a contemporanilor, nu fac decât să-i sporească izolarea. Aşa se poate explica paradigma evolutivă a titanului, pe care o întrevede D. Popovici: „geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluţia lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămînă în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către forme noi de viaţă, ajunge totuşi să se izoleze de această omenire, să-şi convertească firea lui activă într-o fire contemplativă". Eminescologul alege spre exemplificare izolaţionismul lui Napoleon, care era însă „un izolat în gândirea lui titanică într-o parte, un izolat în lumea zeilor în altă parte; şi în cele din urmă, un izolat de divin ca şi de uman"[619]. Ceea ce nu se va întâmpla cu geniul eminescian, oricât de dezamăgit ar putea fi el de umanitate şi/sau divinitate. Simţim în orice vers, smuls din întregul operei, că disperarea nu ajunge atât de paroxistică încât glasul auctorial să se pronunţe împotriva oricărui fel de angajare pe scena turnantă a proteiformului *theatrum mundi.* Şi această constatare este valabilă atât pentru finalul **Luceafărului**, cât şi pentru dezabuzarea din **Andrei Mureşanu, Mai am un singur dor** sau **Glossă.**

Într-o variantă a tabloului dramatic **Andrei Mureşanu** din 1869, Anul 1848, personificat, îl blestema pe patriotul ardelean să fie prada sterilităţii prin moartea gândirii şi naşterea nebuniei: „*În suflet să-ţi domnească un seraf surd şi mut!/Şi-o secetă cumplită în capul tău tăcut!*"[620]. „*Tăcerea capului*" este pedeapsa dată celui ce nu se lasă alinat de ataraxia indiferenţei. Aşa înţelegea Eminescu genialitatea: ca o abordare eroică a existenţei şi a cunoaşterii, expunându-se, pe el şi personajele sale, anihilării, stingerii: „*Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating/Şi harfa ta o sfarăm şi geniul ţi-l sting!*"[621]. Poetul trebuie să rămână un *vates* care, prin supunere la *mysterium tremendum,* pătrunde în *mysterium fascinans: „Şi palizii poeţi/Profeţi-s plini de vise ai albei dimineţi./Profete al luminei! În noaptea-ţi te salut/Şi vărs geniu de aur în corpul tău de lut./În buclele-ţi eu strecor dulci lauri de argint,/Cu raza zilei albe, eu geniu-ţi aprind."*[622].

Când Seraful îşi încheie „*vibrata-cugetare*", iar gândirea tace de asemenea în feciorul de împărat (semn al reveriei intelectuale caracteristice geniului), se dezlănţuie o revoltă a spaţiului şi timpului, ca răspuns demonic la iniţierea serafică ce abia luase sfârşit. În urma ruperii tânărului de lume, luna răsare „*galbenă ca gheaţa ruptă din nori"* şi „*trece moartă pe cortu-nnourat*"[623], ca o mireasă părăsită şi ofilită sub sărutul rece al morţii. Pământul se răscoală, iar cerul „*gândeşte nori mari de răzbunare"* pentru a-l biciui. Este lupta finală dintre planul celest şi cel terestru, luptă dusă cu armele gândirii, căci natura eminesciană este, în fapt, un cortex care tresare şi se încreţeşte sub impulsul primit de la acţiunile demonice sau titanice.

În acest imperiu sublunar ce dă „*avant-goût*-ul morţii"[624] stăpâneşte, totuşi, o „gândire fecund-demiurgică" ce reţine elementele în limita unei revolte controlabile, gen flux-reflux, ceea ce denotă o raţiune subiacentă, care poate fi şi ezoterica *σωφροσύνη* a Magului, în înţelesul de

[618] Ibidem, p.324.
[619] Dimitrie Popovici, **Poezia lui Eminescu,** Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p.303.
[620] M. Eminescu, **Teatru**, volumul I, B.P.T., Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p.177.
[621] Ibidem, p.178.
[622] Ibidem, p.180.
[623] M Eminescu, **Poezii,** p.324.
[624] I. Negoiţescu, **op. cit.**, p.30.

„cumpătare". Şi iată că, scăpat din *„clica de vânturi"*[625], vlăstarul împărătesc întrevede *climax*-ul montan, adânc înfipt în eter. La ieşirea din „Purgatoriu", el se găseşte prins între două lumi, ca un titan evadat, sub îndrumarea Proniei, din valpurgia demonică. Rotindu-şi privirile într-un *vol d'oiseau*, Prinţul fixează vijelia demonică a elementelor telurice înfrânte, dar nu resemnate: „*Sub el vijelia cea neagră, turbată,/Cu caii de fulger cutreier nebuni/Şi bate în vânturi, pe nori răsturnată,/Ea stâncile-ndoaie şi grindină fată,/Amestecă lumea, frământă furtuni"*, după care contemplă porţile Paradisului, senine şi albastre. La răscrucea dintre contrarii, în chiar *omphalos*-ul sublunar: „*Pe-o stea prăvălită, cu cartea în mână,/Adânc se gândeşte puternicul mag*"[626]. Întrupare a preceptului *ad astera per aspera,* Magul-Demiurg aparţine simultan *oikumenei* telurice şi celei uranice. Firea sa dualã, de *Ianus bifrons*, este armonizată de Cartea Magică şi de o gândire puternică, cu alte cuvinte, de rolul pe care îl deţine în univers - cel de Atlas-intelectual.

Întâlnirea dintre titani începe cu un ritual asemănător celui dintre Hyperion şi Demiurg. Nu este, însă, decât o aparenţă, întrucât, deşi Prinţul îşi anunţă sosirea printr-o o invocaţie: „*Părinte*!", el va fi întrerupt imediat de bătrânul care, datorită preştiinţei sale, îi vizionase întreaga călătorie. Conturbat din lectura ataraxică a textului sacru de o „*durere străină*" (moartea apropiată a împăratului), Magul uitase de lume, răstimp în care stihiile declanşaseră acea *nuit de Sabbat à la* Berlioz. Parcă închipuind viziunea gospodărească a lui Moş Iosif „*cel vechi de zile*", Magul istoriseşte că dintre furtuni „*sunt câteva cari de mult îs nebune*" şi pe care trebuie să le ţină legate de „*pietre bătrâne*", „*încuiate-ntr-a muntelui fund*"[627].

Acest punct al poemului este unul de relaxare a tramei romantic-ascensionale cu ajutorul umorului blajin-realist de tip folcloric. Astrologul priveşte ca pe o năzbâtie aventura furtunii care: „*A rupt cu aripa vo câteva stele,/Trântitu-le-a-n nouri şi-n vânturi rebele/Şi codrii mei vecinici i-a mai măturat*.". Liniştirea uraganului se face „*simplu*", prin chemarea unui „*gigantic vânt*" care: „*Pe aripi să-i puie o mie de maje,/S-o lege de stânce, să-i steie de strajă/În neagra-nchisoare în fund de pământ"*. Ce este această intervenţie, contrapunctică în tonul general al poemului, dacă nu o reiterare a înăbuşirii revoltei Titanilor împotriva Olimpului, a dionisiacului împotriva apolinicului? Dar iată şi curmarea taifunului, urmată de murmurul de mulţumire al naturii, aşa cum îl ştim din **Pastorala** beethoveniană: „*Şopteşte: vânt falnic furtuna o-nhaţă,/Aripele-i leagă – o bagă în stânci,/Acolo cu lanţuri o leagă de braţe;/Cu-ncetul a cerului nori se desfaţă,/Încet se-ncreţesc peste văile-adânci*"[628]. Aproape că vedem, cu coloană sonoră coşbuciană, filmul înlănţuirii caucaziene a lui Prometeu de către Zeus.

### IV.8. Întâlnirea dintre titan şi geniu

Opiniile asupra figurii Magului, în integralitatea creaţiei eminesciene, se constituie într-o *unitas multiplex*. Pentru Rosa del Conte Magul nu este un creator, ci un „lecuitor", adică un cunoscător al atotputernicelor „τα ουρανια γραμματα" (semnele cerului)[629]. Elena Tacciu vorbeşte despre Mag ca fiind un „geniu montan"[630] în tradiţie ossianescă, preluată la noi de paşoptişti şi post-paşoptişti precum Ioan Catina, Radu Ionescu, Bolintineanu, Bolliac. Dar există şi un alt curent de opinie după care Magul îl reprezintă pe Demiurgul solitar şi neînţeles ce

[625] M. Eminescu, **Poezii,** p.325
[626] Ibidem, p.325.
[627] Ibidem, p.325.
[628] Ibidem, p.326.
[629] Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, traducere de Marian Papahagi,Editura Dacia, Cluj, 1990, p.175.
[630] Elena Tacciu, **Romantismul românesc,** vol II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p.146.

răsplăteşte geniul cu excelenţa gândirii, cu vizionarismul[631]. Om şi divinitate funcţionează conform aceluiaşi principiu atunci când creaţia se ridică la nivelul creatorului. În viziunea aceluiaşi autor, „Demiurgul care <<singur îşi aude plânsu-şi>> poate fi socotit ipostaza divină a monarchului-androgin, a ascetului ce soarbe apa mării sau se îmbată de contemplativitate, a poetului-înger, a geniului Somnului şi a demonului palorii. Îndurerata lui androginie, ce se scaldă în apele infinite ale morţii – în acea Lethe universală din care tocmai damnaţii nu gustă, şi astfel îşi păstrează amintirea -, stă la o egală distanţă de Hermafroditul valentinienilor (care e principiul monstruos al lumii) ca şi Dumnezeul androgin al lui Böhme (care e plenitudinea dintîi şi absolută). Şi iată cum, dincolo de figurile gnostic-mistice, vizionarismul poetic-magic al lui Eminescu creează un alt mitos, a cărui văpaie obscură îi străbate, îi consumă şi îi glorifică opera"[632]. Magul îi apare, aşadar, lui Ion Negoiţescu ca întrupare a acelui Archaeus din care se răsfrâng prin oglindire barocă, speţele de calitate superioară.

În sprijinul teoriei de mai sus vine afirmaţia Magului, conform căreia prietenia dintre el şi împăratul muribund fusese ca aceea dintre Pilad şi Oreste. Moartea unuia îl lasă pe celălalt, cel veşnic, „*singur iar*". De data aceasta, însă, monarhul din munte nu se poate recunoaşte în efebul ce-i fusese trimis. El rămâne totuşi un om al faptei cu reverberaţie galactică, în timp ce urmaşul împărătesc se dovedeşte o fiinţă pasional-contemplativă, un excesiv lipsit de augustiniana *ordo amoris*. Consternarea bătrânului provine din imposibilitatea găsirii în cartea sa a „semnului" aferent efebului: „*A sorţilor stele de mine-s purtate,/Da' tu în tot cerul nu ai nici o stea*"[633].

Şi dacă trimisul nu are „*semn*", el are în schimb o „*scrisoare menită*", un destin indescifrabil, pentru că e aşternut cu „*scrieri streine*". O clipă, persistă în cititor impresia că Titanul se înfioară în faţa promisiunii Geniului. El are cartea ca limită indicibilă şi înnobilatoare – dar totuşi ca limită -, pe când „vasului ales" i se hărăzeşte libertate neţărmurită în gândire. O libertate imprevizibilă, sub semnul *apeiron*-ului anaximandrian. Ca urmare, Magul se resemnează să prevină: „*De-aceea eu nu pot nimic pentru tine./Scrisoarea-ţi menită eu nu pot s-o schimb./Ce e, pot preface...Ce-n stele senine/Nu-i scris – eu nu pot şti. Sunt scrieri streine/Gândite de Domnu-ntr-a sorilor nimb.*"[634]. Rolul său se mărgineşte la a-i indica „*a pierzărilor cale",* unde pândeşte „*un înger c-ochi verzi cu trăsurile palе*". Deci Magul-demiurg anunţă Demonia fără să o poată combate, aşa cum însuşi Zeus trebuia să se supună zeiţei Sorţii. Repetăm, nu este vorba de predeterminare, ci de ademenirea prin iubire care poate înşela vigilenţa liberului arbitru. Dar cel mai periculos rămâne demonul în chip de înger, Moartea, de care Prinţul este „*adânc*" iubit. O alegorie extrem de sugestivă pentru atracţia irezistibilă dintre Geniu şi Moarte; neregăsindu-se în lume, Gânditorul-Artist se îndrăgosteşte de propriile-i ficţiuni care, finalmente, îl vor răpi realităţii sensibile. Este mai cu seamă cazul romanticilor germani, cei plini de râvnă pentru „cealaltă lume": Hölderlin, Novalis, Clemens Brentano. Ludwig Uhland admitea, de exemplu, că: „*mi-e imagini viaţa,/Realitatea vis*"[635].

### IV.9. Ecranul din interiorul domei. Geniul-artist şi Ficţiunea-Moarte.

După acest *memento*, Magul „*alene coboară la vale*" pentru a-l aduce pe novice în domul/doma sa. Intrarea în „*spelunci*" este monumentală, dar se face prin coborâre către miezul pământului, după ce Prinţul escaladase înălţimile. Peisajul aduce foarte mult cu cel romantic alpestru din **Andrei Mureşanu**: „*De stânci prăbuşite gigantici portale*", dar şi cu palatul subacvatic din **Odin şi poetul** sau **Memento mori**: „*mândrele hale/De marmură neagră, întinse şi lungi*"[636]. „Halele"

[631] I. Negoiţescu, **op. cit.,** p.35.
[632] Ibidem, p.57.
[633] M. Eminescu, **Poezii**, p.326.
[634] Ibidem, p.327.
[635] în **Antologia poeziei romantice germane, Macul,** trad. de Ionel Marinescu, p. 200.
[636] M. Eminescu, **Poezii**, p.327.

eminesciene pot fi atât montane (a se vedea şi **Strigoii**), cât şi submarine; importantă este atmosfera edenică din interiorul lor: „*Şi aeru-i dulce ca-n noaptea de vară/Şi razele-s calde şi trandafirii*", combinată cu luciul demonic al murilor de marmură neagră. Şi prezenţa odoriferului este exacerbată în palatul îngropat al Magului: „*Ei intră-ntr-o sală cu miroase plină;/A murilor marmuri lucind ebenine/Ca negre oglinde de tuci lustruit.*"[637]. În sala cea mare este o masă întinsă, adevărată *Sfânta Sfintelor*, unde sacerdotul veghează transsubstanţierea din „*potirul albastru*" al „*viorelei cei blânde*". Dar chiar şi floarea albastră, căci despre ea este vorba, „*aruncă-n negru-aer raze, vinete dungi*". Acum, ea pare să facă parte din buchetul acelor *fleurs du mal* ale simboliştilor, mai mult decât din jurubiţa poeziei mistice a romanticilor.

Există în sală şi un tron „*de roşă mătasă*" (o *cathedra*), pe care se aşează împăratul (este pentru prima oară când primeşte acest titlu), pentru a viziona pe ecranul pereţilor venirea somnului. Camera unde se va săvârşi vraja cu efecte halucinatorii (asemănătoare celei din baroca **L'illusion comique** a lui Corneille) este îmbălsămată cu odorante puternice: „*flori răspândesc adormite miroase/Ca mirosul proaspăt a verzii păduri*"[638]. Căci doma, în concepţia lui Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „este un loc al întâmplărilor nefireşti, al întâlnirilor între aparteneţii unor ordini diferite. În domele vechilor magi se produceau epifanii, invocări de entităţi superioare, toate prin puterea magului"[639]. Caracteristicile domei, fără prezenţa ei explicită, sunt de regăsit şi în poezia de primă tinereţe **Înger şi Demon**. În domă, transcenderea limitaţiei epistemice se face printr-o „cunoaştere luciferică" ori, după părerea aceleiaşi eminente cercetătoare: „Personajul eminescian cu pecete demonică, rod al interdicţiilor în cunoaştere, pătrunde în domă printr-un fel de transgresare care produce conturbări"[640].

Ca orice mag autentic, şi cel de aici se foloseşte de o „*puternică vargă*", cu ajutorul căreia scoate umbre argintii din „*oglinda cea neagră, profundă şi largă*"[641]. Apariţia Somnului dezvăluie o sumedenie de coincidenţe cu cele două înfăţişări ale Luceafărului: pletele sale sunt „*blonde şi lungi spice de-aur*", iar la faţă „*e vânăt* [...] *ca mărgăritarul*". În plus, „*pe albii lui umeri aripi se desfac*" şi poartă pe frunte sedativele „*flori roşii de mac*". Fabulosul înger-demon se apropie ţinând în palme „*păharul Somniei*", şi magul îi iese în întâmpinare cu „*o cupă cu versuri, cu cifre de maur*" în care toarnă, simbol al vitalizării viziunii, un vin roşu „*ca sânge de taur*". Versurile şi cifrele nu sunt artificii iluzioniste, ci fac parte din instrumentarul de bază al magicianului, pentru că Somnul „*cu greu se supune*" chemării sale. Să nu uităm că Magul simbolizează raţiunea şi, cel mult, alchimia; visul nu constituie pentru el un real *modus cognoscendi*. Prinţului i se cere, totuşi, o a doua iniţiere, după verificarea voinţei şi a rezistenţei fizice, pe calea visului. De aceea, el riscă să bea din cupa înconjurată de „*obscure vrăji scrise"* leacul contra luciditătii, „*cristalicul vin*"[642].

Se pregăteşte, astfel, „visul eminescian al levitaţiei cu Somnul androgin ca vehicul"[643]. Este, totodată, momentul caracteristic în care Toma Nour declara că moare pentru pământ ca să trăiască în cer. Or, cum remarca Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „totul exprimă, în termeni de celestă, paradisiacă beatitudine, mult jinduita întoarcere a <<demonului>>, pe traiectoria inversă a căderii sale, spre condiţia angelică"[644]. Deci Prinţul bea din vinul ce anihilează conştiinţa, atât de plăcut şi lui Jean Paul, şi care-i oferă intrarea în regatul oniric pe calea erosului. Este cunoscut îndeobşte că cele mai puternice, mai misterioase pasiuni din lirica eminesciană se încheagă în timpul somnului. Aşa se întâmplă în **Călin (file de poveste)**, în **Luceafărul** şi aici, în **Povestea magului călător în stele**, unde invocaţia este inversă celei din **Luceafărul**, întrucât tânărul –

[637] Ibidem, p.327.
[638] Ibidem, p.328.
[639] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu-Cultură şi Creaţie**, Editura Eminescu, 1976, p.78.
[640] Ibidem, p.78.
[641] M. Eminescu, **Poezii,** p.328.
[642] Ibidem, p.329.
[643] Elena Tacciu, **op.cit.,**vol. II, p.66.
[644] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **op. cit.**, p.137.

precum în **Miron şi frumoasa fără corp** – îşi cheamă iubita: „*...atunci somnul din muri se coboară/Şi ochii-ţi sărută cu dulce surâs;/Atunci tu grumazu-i cu braţu-nconjoară,/El aripa lui şi-o ridică şi zboară,/Te duce cu dânsul în lumea de vis.*”[645]. La fel ca în **Sărmanul Dionis**, călătoria astrală foloseşte drept combustibil iubirea, doar că aici totul se desfăşoară în transă onirică. Iată şi simbolul romantic al aripei: „*Umflată/El simte aripa că-n sus a pornit*”. După tăcerea în care fusese îndeplinit ritualul magic, acum zborul oniric este însoţit de fiorul orfic: „*Şi dus el se simte în lumi luminoase,/În cerure sfinte, prin stele-auroase/Aude cum sună aripa de-argint.*”[646].

În acelaşi studiu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga se întreba dacă „nu putem oare substitui gândul visului şi visul gândului?”[647]. Iar concluzia era că „vis şi gând sunt sinonime în efectele pe care le produc ca reprezentări”[648]. La marele nostru poet imaginaţia este contiguă raţiunii – ele se suplinesc şi se completează fără idiosincrazii în realizarea viziunii. Interesant este că fiorul poetic nu se manifestă exclusiv orizontal ci, observa Allain Guillermou, „spre deosebire de *idealismul magic* al lui Novalis, care face din vis instrumentul suprem al cunoaşterii şi chiar al stăpânirii lumii, pentru *idealismul pragmatist* al lui Eminescu visul este instrument de eliberare şi de cucerire”[649], integrându-l astfel pe creatorul român celei de-a doua generaţii romantice. Rămâne doar problema veleităţii acestei eliberări! George Călinescu bănuia că ţinta „nebunei călătorii prin stele” ar fi luna, întrucât ea stăpâneşte „umbra şi visul”[650]. La un alt nivel al subtilităţii, criticul presupunea că prezenţa florilor de mac ca simbol al narcozei, precum în **Mureşanu**, vorbeşte de „întîia treaptă a ridicării din contingent prin restrângerea conştiinţei; şi anume de somn, ce ia înfăţişarea unui înger carnal, michelangiolesc”. Ar rezulta, aşadar, că, într-un „paradis artificial” gen Coleridge sau Baudelaire, „o erotică grea se încinge între cele două genii”[651]. Lucru care este, totuşi, greu de crezut dacă avem în vedere suavitatea de motet renascentist a „dansului” sublunar al celor două făpturi pure ce refac androginul în intermundii. Există, indiscutabil, o demonie a îmbrăţişării prea pătimaşe, dar aceasta este dată mai degrabă de „*dulcea beţie*” şi de „*farmecul dureros*”, decât de o senzualitate intempestivă. Căci atunci când găsim o minimă posibilitate de asociere a visării cu gândirea, nu mai putem miza pe o revărsare a inconştientului în subconştient şi de acolo, mai departe, în conştient. Geniul eminescian îşi asumă o luciditate atât de dramatică încât, se ştie, ea îl conduce la o abolire definitivă a realităţii a-teleologice.

O similară „*fermecare a gândirii*” poate fi găsită şi într-o variantă la **Andrei Mureşanu**, doar că acolo *pharmakon*-ul narcotizant era lumina lunii. Efectele vrăjii se traduceau în transbordarea limitelor spaţiale şi temporale, ca şi în direcţionarea vieţii pe alte căi, prin uitare: „*Lună! Soră! Pe-a lui frunte/Stai şi-i farmăcă gândirea,/Să trăiască-n vremi cărunte/Şi să-şi uite toată firea.//Du-l pe ţărmul vechi al mării/Fă-l călugăr trist şi slab,/Îl închină lin uitării,/Dă vieţii alt prohab’*”[652].

### IV.10. Îngerul-somn. Comprimarea spaţiului şi viziunea inter-planetară

Visătorul îşi urmează călătoria, de data aceasta pe plan astral şi într-o stare de sedare erotică: „*E beat de a visului lungă magie*”. La fel ca în cazul lui Heinrich von Ofterdingen, el trăieşte sub fascinaţia florii albastre, metamorfozată aici în „*doi ochi mari albaştri, adânci visători*”. Demonismul acestei traversări cosmice rezidă în intensitatea amorului idolatru: „*El gura şi-apasă pe*

[645] M. Eminescu, **Poezii**, p.329.
[646] Ibidem, p.329.
[647] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **op. cit.**, p.153.
[648] Ibidem, p.153.
[649] Allain Guillermou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, colecţia”Eminesciana”, nr.11, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pârvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p.136.
[650] George Călinescu, **op. cit.**, vol. I, p.30.
[651] Ibidem, p.29.
[652] M. Eminescu, **Teatru**, vol I, p.201.

*blondele-i plete/Şi faţa cea pală i-o mângâie-n dor*", sau: „*Şi gura-şi apleacă în dulce beţie,/I-apasă pe buze-i sărutul aprins*"[653]. O singură dată este întreruptă „*dulcea beţie*", pentru ca Îngerul-Somn să desfăşoare înaintea ochilor călătorului panorama miniaturală de „*pe-a hăului vale*". La acest punct al *levitaţiei iniţiatice* limbajul cunoaşte o îndepărtare de concept prin plasticizare, ceea ce întăreşte impresia de veridicitate a „*visului înalt*": *„Pământul cu munţii-i ce fumegă stins,/Cu mări adormite ce murmură-n jale;/Dorm populii, ţări şi cetăţile sale./Deasupră-ţi oceanul de stele întins*". Este viziunea ce o va fi avut Făt-Frumos din Lacrimă, aruncat în văzduh de mâna răzbunătoare a Genarului, sau veduta oferită de Luciferul byronian lui Cain. Dar este şi compresia spaţială prin care Dionis transforma pământul într-o perlă de aninat la gâtul Mariei: „*Pământul departe-ntr-un punct s-a contrage/Căci lumi de departe în puncte se schimb*"[654]. Vitalismul eminescian răzbate din acest exerciţiu de admiraţie al pământescului, atât de diferit de hotărâta absorbţie transcendentală a lui Novalis: „*Şi lumea e o groapă mare-acum/În care inima de doruri arsă/Se surpă prefăcută-n scrum*"[655].

Încetul cu încetul se iveşte „*a stelelor ţară curată*" unde „*aleargă, trăieşte a aştrilor timp*". Se petrece o înnoire a cerului şi a pământului, aşa cum fusese ea descrisă în **Apocalipsa** lui Ioan, iar perechea androgină se înalţă către imperiul Utopiei, o „civitas solis" *sui-generis:* „*o stea, un imperiu întins e şi mare,/Cu sute de ţări şi cu mii de fiinţi./Cetăţile mari răspândite-s în soare,/Palate de-argint se ridic gânditoare/Şi regii sunt îngeri cu aripi de-argint.*"[656]. O asemenea întoarcere *ab origine* face sufletul liber şi cu „*privirea sânţită*", pe care o poate ridica pe „*stelnicul, marele plai*". În felul acesta prinde fiinţă acea mult-dorită „*altă lume, cu alţi sori şi cu alţi zei*", plină de melos şi echilibru clasic: „*O patrie nouă sublimă, iubită,/De cântece plină din veacuri fugite –/Aici lumea-antică urmează-a ei trai*".

Şi astfel se face că al „*aştrilor timp*" coincide cu vechimea, cu timpul antichităţii, – într-o viziune nostalgică, comună cu cea a lui Keats din poemul **The Fall of Hyperion** – după principiul „tempora mutantur et nos mutamur in illis". Glorioasa măsură a timpului este dată de fermitatea lui Helios: „*Căci sorii scriu timpu-n acest univers*"[657]. Nu mai întâlnim timpul derivat din malefica Tolmă plotiniană. Sufletul-fragment se întoarce spre tării întru admirarea Unului atoate-emanator, eliberându-se din îmbrăţişarea „lutului" diadic. El iese, astfel, din haosul cabalistic Tohu-Bohu (pe care-l vizionase şi Heliade Rădulescu într-un episod din **Anatolida)** pentru a pătrunde în regatul timpului, unde sunt măsurate transformările purificatei *energheia.*

Se întrevede, în acest zbor al delirului erotic, şi o „metafizică uranică a sufletului"[658] ce se continuă cu „o ebrietate uranică neînchipuită" a plonjării Magului în spaţiu, având ca sugestie „o anulare aproape totală a simţului de gravitaţie pe pământ"[659].

### IV.11. „Căderea" Magului în cosmos. Titanismul perspectivei

Odată cu coborârea pe steaua somnului ia sfârşit a doua parte a poemului. Deoarece Magul nu are posibilitatea – în calitatea sa de *raisonneur* – de a naviga pe aripile somniei, el îşi ia rămas bun de „*pe-o piatră detunată*" de la codri, urcă în vârf de munte şi: „o *stea din cer coboară –/O stea, un vultur de aur, cu-aripile de foc,/Pe ea şezând călare, în infinit el zboară,/Stelele sclipeau sfinte şi-n cale-i făceau loc.*"[660]. De-a lungul „călăririi" sale prin cosmos, titanul întâlneşte bolizi astrali deja cunoscuţi

[653] M. Eminescu, **Poezii,** p.329.
[654] Ibidem, p.330.
[655] în **Antologia poeziei romantice germane, Astralis,** trad. de Al. Philippide, p. 47.
[656] M. Eminescu, **Poezii**, p.330.
[657] Ibidem, p330.
[658] George Călinescu, **op. cit.,** vol. I, p.33.
[659] Ibidem, vol. II, p.208.
[660] M. Eminescu, **op. cit.**, p.331.

şi îngeri (iată reiterată viziunea din **Sărmanul Dionis)** care îl „*salută*": „*Şi răsfiraţi în spaţiu îngeri duceau în poale/A lumilor adânce şi blânde rugăciuni/Şi întinzând în vânturi aripile regale/L-a lumii trepte-albastre le duc şi le depun.*"[661].

Magul, „*dus de steaua ce zboară ca un gând*", se înalţă până la „*a caosului vale"*, de unde „*s-aruncă în hăul fără fund*", ca un Hyperion ce cade în vid în loc să bată din aripi către punctul terminus al universului. Această suită de urcuşuri şi coborâşuri este sinonimă traversării celor trei mari mituri ale romantismului, aşa cum le-a văzut Albert Béguin, respectiv cel al Sufletului, al Inconştientului şi al Poeziei. Senzaţia încercată este, oricum, una hyperionică, întrucât „poetul e un clarvăzător, un vizionar; el ajunge la necunoscut, găseşte noul"[662]. În marile poeme eminesciene nimeni nu pare să ia seamă la riscurile implicate de scufundarea în vis, aşa cum le dezvăluia acelaşi critic francez: „Scăpând din închisoarea eului conştient, trebuie să te păzeşti de închisoarea visului de unde nu te mai întorci"[663]: „*Deasupra vedea stele şi dedesubtu-i stele,/El zboară fără preget ca tunetul rănit;/În sus, în dreapta,-n stânga lanurile de stele,/Dispar. – El cade-un astru în caos azvârlit.*"[664].

Devenit el însuşi o stea căzătoare, bătrânul cade până la capătul stelelor, de unde se poate zări „*un punct albastru*" în care el recunoaşte „*L-a caosului vale un astru blând uşor"*. În acest moment, dorul produce o nemaipomenită accelerare temporală, iar anii-lumină se scurg precum în vertiginoasa expediţie galactică a Luceafărului: „*Cale de mii de zile el cade-ntr-o clipită,/Zboară ca gândul care l-aruncă-în viitor.*"[665].

În cele din urmă, „şamanul" aselenizează pe un munte al „*lunei lui*", de fapt satelitul planetei sale natale, „*ce lumina albastră mergându-şi drumul său*". Tocmai datorită acestor viziuni, obţinute de la înălţimea unui *bird's eye*, este considerat Eminescu „unul din cei mai mari poeţi titanici ai omenirii", remarcându-se prin ridicarea „la cele mai neverosimile înălţimi" a unei poezii „inaugurate o dată cu profeţii biblici şi cu Hesiod", cu ajutorul unui neegalat „titanism al depărtării"[666].

Dincolo de acest titanism de perspectivă, Ion Negoiţescu detectează demonismul naturii eminesciene: „urieşenia elementelor lumii cât şi exuberanţa, orgia naturii, miroasele îmbătătoare, topindu-se în cântarea tristă de ape şi crengi, implică aceeaşi demonie ce dă naturii caracterul de stupefiant, de narcotic"[667]. Nu acest gen de natură narcotizată va fi de găsit în plonjările siderale ale imaginaţiei lui Eminescu, ceea ce va duce, în schimb, – prin diluarea demonismului din peisajul cosmic – la potenţarea măreţiei, a titanismului universului poetic. Iată o cartografiere morală a planetei Magului: „*Mai e-n tot universul o stea plină de pace,/Neturburată vecinic de ură, de războiu;/În toată Creaţiunea gura ei vecinic tace,/N-o bântuie griji rele, n-o bântuie nevoi.*"[668].

Şi dacă avem în vedere definiţia *titanismului,* dată de Matei Călinescu, ca „revoltă etică împotriva a tot ceea ce reprezintă, de la planul concret-social pînă la cel abstract-filozofic, opresiune arbitrară"[669], cu atât mai bine înţelegem nedumerirea Magului cu privire la tristeţea omului care locuieşte planeta perfectă, Utopia (aşa cum, mai târziu, Ştefan Augustin-Doinaş se va declara **Născut în Utopia**): „*Dar nu-i nefericirea în stea, ci e în el*"[670].

---

[661] Ibidem, p.331.
[662] Albert Béguin, **op. cit.**, p.523.
[663] Ibidem, p.522.
[664] M. Eminescu, **op. cit.**, p.331.
[665] Ibidem, p.331.
[666] Edgar Papu, **op. cit.**, p.58.
[667] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.102.
[668] M. Eminescu, **op.cit.**, p.332.
[669] Matei Călinecu, **Titanul şi Geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p.26.
[670] M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.

În această etapă de creaţie, titanismul poetului nu mai este extravertit, ci introvertit[671]. Revolta nu se mai traduce în frondă romantică făţişă, ci se produce o „interiorizare lirică a impulsurilor demonice", aşa cum titanismul înălţării şi căderii lui Dionis se înscrie mai curând „în spaţiul simbolismului oniric"[672]. Nici o imprecaţie nu răsună în strofele poemului **Magului călător călător în stele**. Chiar dacă soarta Prinţului este torsionată de Îngerul Somniei şi de Chipul Morţii, el nu se căinează pe partitura motivului *fortuna labilis* şi nu blestemă natura indiferentă la chinurile sale sufleteşti, în felul în care o făcuse Vigny. Din contră, Matei Călinescu îl socotea pe Eminescu, alături de Keats, un prodigios poet al „titanismului naturist" În acest sens, criticul prefera să vorbească de un „titanism văzut mai mult ca tensiune spre un ideal etic, dar cu fireşti ramificaţii estetice, gnoseologice "[673].

Dorul după asteroidul natal îl grăbeşte pe bătrânul astrolog să se „*arunce*" iar în spaţiu, de unde află răgazul necesar unei coborâri marinăreşti, printr-o concretizare imprevizibilă a elementului abstract. Pe calea unor asemenea dematerializări şi materializări succesive reuşeşte Eminescu să insufle viaţă veşnică universului său liric: „*În funii lungi el rupe al norilor voal./L-întinde, l-împleteşte, din el îşi face scară,/O-aruncă-n zarea lungă de flutură în vânt,/Apoi pe ea cu-ncetul bătrânul se coboară/Pe mare, care-şi mişcă mii valuri tremurând.*"[674].

George Călinescu admitea şi el o molipsire *ad-hoc* a categoriilor kantiene de spaţiu şi timp de un titanism inedit: „Intuiţia cosmogonică, fiorul genezei, vastele proiecţii siderale creează fără îndoială un spaţiu titanic, precum şi necesitatea marilor reconstituiri istorice, sau acea sete adîncă de eternitate creează un timp dimensionat titanic."[675].

Puţin mai departe, Magul devine un Lohengrin salvator, nu pentru Elza von Brabant, ci pentru cel pierdut în visare prin ruini orfice: „*Din norii cei mai deşi el luase o barcă,/Îşi face din ea luntre*" alunecând „*prin cânturi de pe mal*". O mare elevaţie a peisajului marchează sfârşitul traversării cosmice şi intrarea în insulele somnului: „*Din insule bogate cu mari grădini de laur,/Lebede argintoase aripele-ntinzând/Veneau sfâşiind apa la luntrea lui de aur/Şi se-nhămau la dânsa şi o trăgeau cântând.*"[676].

Se depăşeşte, astfel, pragul de la care „simţi cum se desfac peceţile lirismului eminescian şi pătrunzi la stratul ultim al viziunilor lui Eminescu, acolo unde sună chemarea cea mai adâncă şi mai plină de mister, care a desfătat şi a otrăvit auzul poetului"[677]. Cu aceste sonorităţi de sfâşiere a apelor, uvertura se pătrunde de „suflul liric, entelehia naivă, care imprimă aici poemului acea gingăşie de Giotto al poeziei"[678]. Şi tot acum, când se pare că tresar clopotele adâncurilor din celebra **La cathedrale engloutie** de Claude Debussy, timpul devine cu asupra de măsură „mitic, astralitatea şi acuaticul s-au unit ca într-o nuntă a elementelor: stelele fecioare se scufundă în baia de azururi a mării"[679].Cântecul vine de departe şi sub puterea lui – căci melosul magic e reflectat de elementul acvatic, fiind apoi reluat de lebede – Magul visează pentru prima oară. Sortilegiile cântării se împletesc cu lumina mistică a lunii, subliniind o dată în plus realitatea, până la a face din bătrânul înţelept încoronat cu alpestra ramură de fag, un Neptun sedat de lebedele-sirene: „*Bătrânu-n manta-i albă, înfăşurat visează/Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag,/Al valurilor cântec pe el îl salutează –/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag./Plutind cu repejune sub palida lumină/A lunei, ţi se pare al mării Dumnezeu,/Cântat de înmiirea valurilor senină/Şi îngânat de lebezi în dulce visul său*"[680]. Se simte, totodată, şi „fierberea plutonică" dintr-un context de vis, ce lasă să transpară urechii doar

[671] conf. Matei Călinescu, **op. cit.**, p.28.
[672] Ibidem, p.39.
[673] Ibidem, p.59.
[674] M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.
[675] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.263.
[676] M. Eminescu, **op. cit.**, p.332.
[677] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.27.
[678] Ibidem, p.26.
[679] Ibidem, p.27.
[680] M. Eminescu, **op, cit.**, p.333.

„fantome de sunete”[681]. În plus, pentru Edgar Papu, tăcerea subiacentă cântului reprezintă, „prin negaţie, componenta dominantă din structura auditivă a depărtării”; de aceea el îl consideră pe Eminescu, pe lângă un „poet culminant al depărtării”, şi un „evocator al marelui *Neauz,* ce învăluie secretele universului”[682].

### IV.12. „Ascetism senzualist”. Erosul angelico-demonic de extracţie orficã

Este cunoscută importanţa insulei la Eminescu, îndeobşte cea a spaţiului alveolar ca deschidere pe verticală prin închidere orizontală. O asemenea insulă îl întâmpină pe bătrânul călător intergalactic ce soseşte într-o barcă dematerializată: „*Luntrea, un vis de aur*”. Un „vizionarism muzical” este ataşat imaginii romantice a insulei şi totul primeşte „o tonalitate generală de requiem”[683]: „*Un mal de pietre suie, de stânci frânte rebele,/Ce stau lovind cu poala în înspumatul val.*”[684].

Şi, după cum observa Ion Negoiţescu, pe lângă idealismul magic-poetic al somnului eminescian se poate deosebi şi unul orfic-muzical, a cărui muzicalitate aduce cu o demonică „întonare funebră””[685]. Doar sunarea cornului, asociată cu precădere pădurii, lipseşte din acest poem, pentru a se obţine „vraja morţii” - cum spunea acelaşi interpret eminescian –, „a cîntecului ei atît de dulce” ce „s-a revelat în chiar jocul puterilor malefice ale elementelor naturii, ca luna şi codrul, a căror fermecare este treapta spre chintesenţa magică a sunetului de corn, a dorului de moarte”[686].

Acesta este dorul care-l macină pe „*un biet călugăr*” ce-şi duce viaţa *„în scorburi de părete*”. Impresia de sepulcral se accentuează în mod dramatic, iar templul în ruină aduce mult cu un cavou medieval: „*Acolo printre stânce bătrâne şi schelete,/Un templu în ruină, de apă înecat,/Pe jumătate murii şi stâlpii şi-i înclină/Şi stă-n curând să cadă de vreme sfărâmat.*”[687]. În plus, Monahul – *„ca umbra el e slab*” – făcuse din bolovani „*cărări spre fundul al templului arab*”; or, aici „*arab*” nu desemnează caracteristicile unei moschei, ci ezotericul, complexitatea nepătrunsului. O recluziune, aşadar, în straturile cele mai profunde ale eului oniric; o insulă văzută ca centru de greutate al imaginarului romantic de extracţie barocă. Nu există, însă, un sens limpede al acestui *askesis*: „*Acolo prigonit stă de visuri şi de gânduri./Ce vrea nici el nu ştie, se chinuie-n zadar”.*

Prin potolirea setei cu „*valul mărei-amar*”, sihastrul „*vrea viaţa s-o sfarme, s-o scurteze”.* El pare un olandez zburător ajuns la capătul inutil al peregrinărilor sale. Ceea ce însemnase iniţial urcuşul muntelui magic, se continuase, mai apoi, cu survolarea unui *Venusberg*, în vârful căruia rămâne ţintuit, asemenea lui Tristan, între Eros şi Neant. Pătrunderea impetuoasă în Valhala fusese întinată de cufundarea în sabatul Valkiriei. De aceea – Orfeu pe vecie rupt de Euridice – eremitul: „*Astfel se chinuieşte în rugăciuni asceze/În câte-o biată arfă din arcul sfărâmat.*”[688].

Cântecul său de chemare şi vrajă şi-a pierdut magia pentru că, asemeni concluziei dureroase din finalul **Scrisorii IV** („*Ah! Organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!”*[689]), geniul s-a pierdut în bezna nebuniei, iar asceza sa schopenhauerian-wagneriană nu mai poate trăi sublimităţile artei, ci grăbeşte întâlnirea cu moartea şi întunericul: „*O arfă de aramă cu coarde ruginite,/El zbârnâie pe*

[681] Edgar Papu, **op. cit.**, p.50.
[682] Ibidem, pp.50-51.
[683] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.43.
[684] M. Eminescu, **op. cit.**, p.333.
[685] I. Negoiţescu, **op. cit.**, p.52.
[686] Ibidem, p.148.
[687] M. Eminescu, **op. cit.**, p.333.
[688] Ibidem, p.333.
[689] Ibidem, p.124.

*dânsa un cântec dezolat./Strune-amorțite tremur de mâna lui trezite.../El cheamă cu cântarea-i o umbră ce-a visat."*[690]. Întruchipare a bardului genial, dar cu mintea rătăcită, el „*sta în lună pe o piatră risipită*", aruncându-şi în noapte cântecul „*mult dureros*"[691]. „*Ochiu-i ţintea întunecos*" fantasmele aerului după *„umbra lui iubită"*, întrucât totul se proiectează acum parcă într-o a patra dimensiune. La un asemenea apogeu al stării de criză interioară se poate înţelege frica lui Tolstoi de muzică, ca artă ambiguă, anti-naturală. Tot acum devine relevantă asemănarea dintre monah şi Miron din basmul eminescian, cel care, după cum îi preziseseră ursitoarele, se simţea pârjolit de: „*Dorul după cei mai mare/ N-astă lume trecătoare,/După ce-i desăvârşit/Şi să-şi vadă la picioare/Acest dar neprețuit.*"[692].

La fel, Magul debarcă şi el într-un peisaj selenar, „*pe-o piatră seacă*", şi-l măsoară de la distanţă pe ascetul ce: „*Ca geniul văzduhului el stă*"[693]. Dar denotaţia cuvântului „geniu" nu este cea obişnuită în cazul de faţă, ci ea tinde spre conotaţia de „spirit, duh". Acest *geniu* zace întristat între ruine, asemenea **Demonului descurajat**, din tabloul cu acelaşi nume al lui Mikhail Vrubel, din 1902. Lumea pe care a ales-o el este una de „titani damnaţi, de profeţi în pustiu"[694]. E o monarhie în care domneşte „androginul misterios cu faţa ninsă de paloare, sublunar, înger-demon, iradiind magica sa tristeţe sau puterea sa astrală"[695]. În urma „sfărîmării geniului", a dezamorsării gândirii sistematice, eroul eminescian îşi asumă treptat caracteristicile demoniei erotico-thanatice, diferite de cele ale revoltei titanico-demonice de primă tinereţe. Are loc, astfel, cu începere din 1873-74 „un anume declin în tratarea motivului titanic"[696], după cum preciza Matei Călinescu, motiv care va fi resuscitat abia în ultima etapă a creaţiei eminesciene. Şi dacă avem în vedere spusele aceluiaşi eminescolog, după care: „În poezia deplinei maturităţi eminesciene, Titanul se transformă în Geniu"[697] – fenomen ce se produce deja în poemul de faţă, fără ca el să aparţină maturităţii creatoare –observăm că, mai mult, convertirea se spiralează în sens gravitaţional, şi Geniul, rămas fără impulsul titanic, revine la starea demonică. Iar dacă în poeziile de tinereţe ne întâmpină un demon titanian, pe măsura avansării în timp şi a depăşirii marilor elanuri metaforico-uranice, vom întâlni un demon melancolic, glacial şi obosit.

Tocmai pentru a-şi scurta existenţa fizică demonizată, eremitul, „*prin stâlpii-n prăbuşeală*", îşi astâmpără setea cu apa amară a mării. Dar mai este o explicaţie pentru acest auto-impus supliciu, cea oferită de bătrânul Mag, conform căreia numai aşa poate fi dominată ispita „*geniului rău*". Pentru venerabilul înţelept, aşadar, tânărul se află în puterea unui demon, căci iraţionalul şi exaltarea erotic-mistică lui i se par demoniace. Şi este de remarcat cât de diferit se înfăţişează prezenţa sapienţială de aici faţă de cea din poemul **Strigoii**, unde anticul preot dac se rupe din stâncă pentru a reînsufleţi iubirea dintre „*copilul-rege*" Arald şi Maria, regina dunăreană. În **Povestea magului călător în stele,** Maestrul îşi consideră Discipolul pierdut, deoarece s-a lăsat absorbit în zona abstract-onirică a Erosului. La 1873, Eminescu nu acorda iubirii semnificaţia majoră de mai târziu. Pentru tânărul geniu, dragostea înseamnă deturnare de la marile acţiuni cărora el trebuie să-şi dedice viaţa, multe dintre ele asimptotice gestului concret-titanic. Iubirea este doar „o boală sacră la vămile azurului"[698], care trezeşte blânda jale – *stillen Trauer* -, atât de apreciată de Schopenhauer ca nobleţe de caracter la geniul romantic. Tipologia romantic-melancolică se nutreşte dintr-o receptivitate exacerbată la atmosferă şi generatoare a unei dispoziţii (*Stimmung)* depresive, descoperită *avant la lettre* de Milton, în poemul **Il Penseroso** din

[690] Ibidem, p.334.
[691] Ibidem, p.334.
[692] M. Eminescu, **Basme**, Editura Vizual, Bucureşti, 1995, p.116.
[693] M. Eminescu, **Poezii**, p.334.
[694] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.35.
[695] Eugen Todoran, **Mihai Eminescu.Epopeea română**, Editura Junimea, Iaşi, 1981, p.391.
[696] Matei Călinescu, **op. cit.**, p.62.
[697] Ibidem, p.72.
[698] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.33.

1632, sau, mai târziu, de Keats. Anihilarea personalităţii celui îndrăgostit era deplânsă şi de Robert Browning, în poemul dramatic **Pippa Passes**, din 1841: „*If whoever loves/Must be, in some sort, god or worshipper,/The blessing or the blest one, queen or page,/Why should we always choose the page's part?*" [699].

Dar pentru „*fantasticul ascet*" vedenia înrobitoare de suflet nu poate fi un „*geniu infernal*". Iubita morganatică îi apare doar când el ia „*de pe stâlpul negru*", înfiorându-i coardele „*arfa de aramă,/Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat,/Arfa din care pietre durerile le cheamă,/Din stâncile stârpite, din valu-nfuriat...*"[700]. Şi numaidecât magia arfei funerare trebuie exercitată la ceasul: „*Când ca un vis argenteu pluteşte blonda lună/Prin marea-albastră-n ceruri, prin somnoroşii nori,/Când noaptea-i o regină lunatecă şi brună,/Când valuri lovesc ţărmii cu spumele răcori*", adică în timpul zborului miazănopţii pe sub luna imponderabilă, dar inepuizabilă în revărsarea vrăjilor sub formă de lumină nocturnă. Se încinge apoi o orgie orfică la nivel planetar, în care razele lui Selene îl imbrăţişează pe cântăreţul hipnotizat: „*Şi raza mă iubeşte, mângâie a mea frunte/Cu-a ei lumină blândă – o muzică de vis/Din aer şi din mare cântului meu răspunde,/Cântec născut din ceruri şi-al mării crunt abis*"[701].

Muzica-lumină ori „*raza cea de cristal*" se retrag ulterior „*la mijlocul de aer*, *în sfera de lumină*", unde se încheagă „*o formă diafanină*" de „*înger cu aripi albe*, *ca marmura de pal*". La fel ca în basm, ea trezeşte în pieptul tânărului o dorinţă: „*După ce-i desăvârşit,/Şi tot sufletul îl doare/După cum a fost menit.*"[702]. Şi nu pe aceeaşi cale, cea fotonică, îşi transmisese, prima oară, şi Luceafărul intensitatea dorinţei? Chemarea va deveni, în fapt, o invocaţie melodică ce duce la întruparea perechii visate, după o tehnică a sortilegiului pe care o va moşteni şi Cătălina: „*Şi se coboară alene, cu cântecu-mi l-invoc/Şi haine argintie coprind membrele sale,/Prin părul-i flori albastre, pe frunte-o stea de foc*"[703]. Apariţia spectrului va coincide cu suprimarea gândirii discursive, necesară apropierii miracolului: „*Ce caută-al meu suflet în acea sfântă oară/De la turburii creieri în van eu samă cer".* Ceea ce nu înseamnă o anulare a percepţiei intelectuale ci, din contră, o intensificare a atributelor genialităţii, deoarece - spune împătimitul - sunt *„nopţi când pricep scrisul al stelelor de foc".* Minunea înfăţişării propriu-zise a Chipului are loc ca un proces de comunicare la nivel cerebral între geniu şi dublul său astral, dispunând de un fundal muzical oferit de invocaţia smulsă din: „*arfa sălbatecă, vibrândă*": „*Când noaptea însă-i caldă, molatecă şi brună,/Atunci o chem din mare, atunci o chem din lună/Pe-acea parte iubită a sufletului meu/Şi ea venind prin noapte ca o rază de soare/Coboară pe-a mea frunte nebună visătoare,/Pân'se preface-n chipul ce l-am visat mereu*". Ca şi în cazul **Luceafărului**, atracţia dintre *animus* şi *anima*, dintre *yang* şi *yin*, conduce la zămisliri spectaculoase, săvârşite prin întrepătrunderea regimului astral cu cel acvatic. Acolo, însă, datorită faptului că invocaţia este lansată de *anima*, lipseşte fermentul cogitativ al metamorfozei, evident în poemul de tinereţe: „*Nu e vreo fantasmă nebună şi deşartă,/E o făptură-aievea, cu gând din gândul meu,/Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu./Şi inima-mi o cheamă, gândirea-mi o desmiardă/Şi sufletul din mine e şi sufletul său."*[704].

Desigur, întruparea Chipului ţine mai mult de fantasmagorie, dar ea îi era suficientă ipostazei Geniului din 1872. Această stare de *aequa anima* nu va mai fi de regăsit în 1875, când Miron, devorat de imposibilitatea contactului fizic cu aleasa inimii, de incapacitatea unificării androgine: „*îşi scurge toată viaţa/Într-un chip, în nedormire,/Vecinic o avea în faţă/Blândă, dulce, în zâmbire,/Vecinic tinde a lui mână/Dup-imaginea-i divină,/Vrea s-o strângă, s-o omoare,/Dar deşi de nuri e plină,/Totuşi umbră-i ca din soare."*[705].

---

[699] Robert Browning, **Poems**, Tauchnitz Edition, Leipzig, 1941, p. 27, („De cineva iubeşte/Trebuie să fie, într-un fel sau altul, zeu sau rob,/O binecuvîntare sau cel binecuvântat, regină sau paj,/Dar de ce să alegem noi întotdeauna rolul pajului?", trad. n.);
[700] M. Eminnescu, **op. cit.**, p.335.
[701] Ibidem, p.335.
[702] M. Eminescu, **Basme**, p.121.
[703] M. Eminescu, **Poezii**, p.336.
[704] Ibidem, p.336.
[705] M. Eminescu, **Basme**, p.129.

Între Mag şi Monah, diferenţa de interpretare a Chipului este evidentă: pentru primul el este un *impudicus aphrodisiacum*, în timp ce pentru al doilea el apare ca „*un înger frumos şi juvenil*”[706]. Şi, la această răscruce a conflictului dintre aparenţă şi esenţă, se poate observa mai bine înrudirea eroilor eminescieni cu cei din **The Quester Legend**, în realizări literare ca **Sangraal** sau **Holy Grail Romances**. Călugărul este şi el un căutător al cupei Graalului, de unde se poate sorbi acel *aurum potabile*, piatra filozofală; cât despre finalul poemului, tânărul apare ca un Lohengrin dezorientat, vrăjit, în a cărui căutare mântuitoare pleacă Magul-Parsifal.

Magul, în calitatea sa de conştiinţă lucidă universală, este un descifrator al jocului complex şi subtil de aparenţe. Toate aceste „răsfrîngeri” ale luminii în stihiile înconjurătoare pentru el nu sunt decât un văl al Mayei, adică o „escitare” provocată de visare şi cânt. Avertismentul său se constituie într-un aparent antiromantic îndemn la luciditate:” *nebun eşti ori lunatic*” sau „*mintea să-ţi strice poate al razelor blând joc*”. Într-un sens, el acţionează şi ca un demitizator al „înamorării” (aşa cum o făcuse şi Socrate-Platon), văzută ca efect halucinatoriu al lipsei de maturitate: „*E visul tinereţii, e sete de amor/Îngerul tău e-o rază şi trupul ei un nor.../La cântecul tău Éco răspunde plângător/Şi tu-mpopulezi marea cu suflete de raze/Şi stelele de cântec le împli visător*”[707]. Substanţa descrierii este, însă, shelleyiană: „*Armoniosul cuget în cântări/Profetice se revărsă, năvalnic,/Iar sufletul, de muzică-nălţat,/Porni să zboare, fără griji lumeşti,/Asemenea unui zeu, pe unda clară/A cânteculuî*”[708].

Îndrăgostitul, ce „*cunoaşte a lumii gândire de titan*”, în descendenţa panteismului spiritualist, îşi pierde agresivitatea dominatoare (aşa cum avea să o abolească şi Arald din **Strigoii**), prins într-un „dans al spiritelor hiperionice platoniciene în armonia pitagoreică a sferelor”[709]. Aşa se face că, sub vraja muzicală a Chipului, acceptă el condiţia de „*zăhastru*” ce „se strânge ca un foetus al lumii într-o peşteră”, acelaşi teoretician vorbind chiar de o „vocaţie a peşterii” la Eminescu ce ia finalmente „forma claustralităţii, a şederii în odaie <<cu perdelele lăsate>>”[710].

### IV.13. Identitatea de *fatum* dintre Monah şi Mureşanu. *Adoratio Mors*

Stranietatea episodului este dată de excesul ascezei, într-o formulă evident anti-religioasă. Distrugerea corpului – care în creştinism semnifică nu mai puţin decât *templul Domnului* – este, în fapt, o invocare a Îngerului Morţii. Căci, din nou într-o perfectă paralelă cu Miron, eroul de basm, monahului: „*Nimic ochiul nu-i mai fură,/Nici simţirea lui în jele,/Toate-i par urâte, sure,/Într-un chip şi-ntr-o măsură,/Închircite şi de rând,/Şi nimic nu-i de măsura/Celor ce avea în gând.*”[711].

Aceeaşi entitate îl va poseda şi pe mizantropul Mureşanu, într-o variantă a poemului omonim din 1876, decorul fiind acolo nu un templu, ci un profan castel în ruină: „ *Colo-şi-nalţă sur/Castelul lung şi rece fantasticul lui mur/L-a fulgerelor fugă se văd bolţile sparte,/Iluminate găuri pe generaţii-moarte.../Ah! În ferastra veche apare-ades, ades,/Un înger, o femeie cu chip aşa ales./Dar cine-i ea? Ce vine, ce caută-n castel/Când marea îşi răstoarnă sufletul ei rebel/Şi printre stânci de piatră se scutură de spume/Şi mişcă-nfuriată a valurilor lume*?”. Puţin mai departe, demonismul atmosferei se înteţeşte odată cu gingăşia imaginilor: „*Şi-n noaptea care urlă cu surda ei ureche,/Priveşte ca o lună din zidurile veche./E ca şi când răsare în jur întunecată/De-a murilor colosuri, prin cari se arată/Zugrăvind dulce, trista, sura lor măreţie./Coboară din ruine căci mă închin eu ţie!/Din crengi de gânduri negre o floare se desprinde-/Primeşte-o: e iubirea-mi, şi inima-mi ţi-o-ntinde./Cobori din înălţime, te-ador, te rog, te-nvoc/Cu păru-n flori albastre, pe*

[706] M. Eminescu, **Poezii**, p.337.
[707] Ibidem, p.337.
[708] Shelley, **op. cit**., p. 421.
[709] Elena Tacciu, **op. cit**, vol.II, p.41.
[710] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, pp.196-197.
[711] M. Eminescu, **Basme**, p.129.

*frunte-o stea de foc."*[712]. Mureşanu, la rândul său, după zbuciumul hamletian al gândirii, va deveni Călugărul-Lohengrin-Orfeu ce se închină Regelui Somn. În persoana sa sunt reunite *Weltanschauung*-ul Magului şi *Weltschmerz*-ul ascetului. Iată-l pe Mureşanu, şi el cu fruntea încinsă de o alpestră ramură de fag, descris de însuşi Regele Somn: „*A mării unde-albastre alunecă-nspumate/Şi fulgeră-n cadenţă...O, dulce voluptate/A nopţii-adânci...Acuma văd luntrea de departe/Cum cu-a ei plisc în brazde pe unde le împarte./Călugăru-i....În manta-i înfăşurat visează,/Al valurilor zgomot ţâşnind îl salutează/Şi lebede-argintoase pe planul mării-l trag/- Pe frunte-i e-mpletită o ramură de fag-/Plutind cu repejune sub palida lumină/A lunei....pe-nmiirea a undelor senină/Se pare cum că este al mării Dumnezeu,/Blând îngânat de lebezi în mândru visul său.../Din insulele sfinte străbat cântări ferice,/Noroc şi desperare le văd unite-aice.../Acum pe-un stan de piatră din luntre el coboară*"[713]. În ceea ce priveşte desfăşurarea partiturii melodice, în ambele poeme ea se face – conform viziunii lui Ion Negoiţescu – „ecoul celui mai pur titanism, celui mai înfocat dor de identificare cosmică, la nivelul haosului originar al unirii spiritului şi materiei, al spontaneităţii formelor"[714]. Deoarece Regele Somn nu mai vrea să-i ofere cugetătorului înţelepciune, ci „fericirea vieţii pământene", acesta refuză trecerea de la o iluzie la alta („*A lumii glasuri multe şi glasul tău eu n-aud*"[715]) şi preferă să rămână uitat în contemplarea unui „*chip d-omăt*". Căzut sub vraja lunii, Mureşanu respinge – de data aceasta în mod conştient – trezirea la banalitatea cotidiană. Astfel se face că, în mod paradoxal, cel legat prin vrajă se leagă şi mai tare prin auto-vrăjire. Puternica înfrăţire dintre lună şi somn apare personificată: „*Lună! Soră! Pe-a lui frunte/Stai şi-i farmăcă gândirea,/Să trăiască-n vremi cărunte/Şi să-şi uite toată firea.//Du-l pe ţărmul vechi al mării,/Fă-l călugăr trist şi slab,/Îl închină lin uitării,/Dă vieţii alt prohab*"[716].

Şi chiar dacă acest mini-blestem nu apare în poemul de la 1872, e clar că sub efectul său Monahul şi Mureşanu împărtăşesc acelaşi *fatum*. Prin somn şi demonia lui se intră în „infernul purităţii", unde eroii trăiesc – după spusele lui Ion Negoiţescu – „un adevărat orgasm al morţii"[717]. Or, moartea este tocmai „recele sacru al cosmosului"[718], făcut sensibil geniului într-o ipostază serafică.

### IV.14. Titanismul perihelic. Fantezie *versus* raţiune

Chipul, obiect al adoraţiei Monahului, apare şi în poemul **Mureşanu**, din 1876, trădând obsesia eminesciană a adoraţiei metafizice. Un dialog se înfiripă acolo între invocator şi invocat: „*Vin! Eu vin./Sufletu-mi în vecia-i atras de-a ta chemare,/Din noaptea nefiinţei înfiorat apare...*"[719]. Îngerul, făptură a regatului numinos, este la fel de imaterial, dar şi de răzbătător, precum gândirea: „*A tale gânduri, visuri, dorinţi-s lumea mea,/Sunt umbră a cântări-ţi, o slabă umbră-abia,/O, mă iubeşte numai, te rog, cu fiinţa-ntreagă,/Precum o stea murindă la univers se roagă*". Iar Călugărul rezonează în profunzime la această invitaţie către un neo-platonic şi astral *amor universalis:* „*Eşti glas gândirei mele...gândirile-mi displac/De nu sunt ale tale..."*[720]. Se conturează, astfel, treptat, portretul unei Ondine, simultan trăitoare în regim acvatic şi uranic, asemenea Luceafărului: „*Ondină/Cu ochii de dulce lumină,/Cu părul tău lung, un tezaur/De aur"*[721].

---

[712] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 202-203.
[713] Ibidem, p.209.
[714] Ion Negoiţescu, **Op. cit.**, p.50.
[715] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p.210.
[716] Ibidem, p.201.
[717] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.43.
[718] Ibidem, p.43.
[719] M. Eminescu, **op. cit.**, vol. I, p.211.
[720] Ibidem, p.212.
[721] Ibidem, p.213.

Întorcându-ne la poemul din 1872, vedem cum Monahul din „*scorburi*" de templu este atins de „*pala nebunie*", cea „*cu chipul dulce*". Pătruns în regatul romantic al oniricului şi iraţionalului, el acuză stăruinţa în luciditate ca pe o cale a demitizării şi a privării de revelaţie: „*Chiar pala nebunie/ Se poate că trezită a-nfipt ochii cumpliţi/ În fruntea-mi veştezită, în creieri rătăciţi/ Şi-n jurul ochilor mei gravă ca la stafie/ Afunde şi teribili, lungi cearcăne de plumb*"[722]. Întâlnirea cu Chipul îi conferă şi ascetului aparenţa de stafie; o dematerializare dusă *à outrance,* pentru a putea realiza elevaţia necesară trăirii revelaţiei. Magul, însă, neputându-se elibera de spiritul critic, nu este în stare să se bucure de intensitatea acestui erotism astral: „*Tu cugeţi. Cugetarea cu raze reci pătrunde,/ Loveşte chipul dulce creat de fantasie"*. În timp ce, pentru Călugăr, Chipul fantomatic – reflex al luminii selenare răsfrânte pe oglinda înnegrită a cerului – este: „*...sufletul meu palid, e sufletul meu dus/ Ce părăseşte lumea de cer ademenit*"[723]. Motiv preluat, parcă în regim de simbol, de un poet liturgic ca Cezar Ivănescu: „*Vii mereu Fecioară/ Soarele meu mult/ blânda mea Walkirie/ ornic alb şi crunt/ tot mereu Fecioară/ Soarele meu mult/ doar din şapte-n şapte/ nopţi te mai aud!*"[724].

La stinsul lumânării, şi numai atunci, se înfăţişează îngerii „*c-ochi mari albaştri, cu chipul luminos"*. În lipsa posibilităţii reale de fuziune între imanent şi transcendent, contemplatorul îşi doreşte trecerea prin poarta morţii, către împărăţia celestă de extracţie pitagorician- platonică, în a cărei descriere poetul se foloseşte şi de imagini a căror puritate trimite spre recuzita pre-rafaelismului: „*Iar sufletul...o parte ce-n mine a mai rămas/ Să zboare-unde-l aşteaptă amorul în estas,/ Să zboare unde partea-i cea jună, dulce, pală/ Pluteşte printre stele...iar stelele-i esală/ Un corp de raze blonde...Căci am pluti-mpreună/ Prin norii cei lunateci, prin stelele ce sună/ Şi ne-am dori cum raza doreşte-o altă rază,/ Una în braţul altei lumină fac frumoasă"*[725].

Dincolo de demonismul funerar implicit, mai impunător este titanismul perihelic, extazul viziunii angelice, aşa cum doar Macedonski avea să-l mai întrevadă în romantismul românesc. Dar, în spiritul antitezei medievale dintre corp şi suflet, extazul plutirii interstelare este îngreunat de corpul „*de plumb*", „*de lut/ Un sclav greoi şi rece*", anunţând, parcă, sufocanta gravitaţie a metalului-simbol bacovian. Din acestă contradicţie interioară rezultă şi chemarea ardentă a morţii: „*O, de-ar fi o moarte, fără ca eu să mor*"[726]; a acelei morţi aparente pe care o va blestema Mureşanu, ca neputinţă a Demiurgului de a întrerupe ciclul reîncarnărilor şi a omului de a părăsi scena istoriei, dominată de „*colţul răului*". În fond, aici rezidă deosebirea dintre **Povestea magului...** şi **Andrei Mureşanu**. Sihastrul nu este tulburat de pesimismul filosofării asupra istoriei. Făcând o parafrază cu substrat religios, am putea spune că renunţarea sa priveşte ipostaza *luptătoare*, în favoarea celei *triumfătoare.* Şi oricum, în această fază, – aşa cum sublinia Rosa del Conte – pesimismul poetului nu este atât schopenhauerian, cât gnostic, structurat pe elemente mitraice, adică orientale şi neoplatonice, între care se poate menţiona şi filonul folcloric, cu raportul caracteristic stea-om[727]. De altfel, de un pesimism adânc încrustat în faţada operei eminesciene cu greu este posibil să se vorbească. Eminescu depăşeşte, pe întregul evoluţiei sale, categoriile strâmte ale pesimismului şi optimismului. Iar dacă, pe alocuri, răzbate reflexul gândirii depresive, aceasta se întâmplă din cauza imposibilităţii de a concilia conceptele de *sua*, „ale sale", şi *aliena*, „cele străine", moştenite de la Seneca. Asemenea lui Epictet, care preluase învăţătura senecană de la maestrul său Musonius Rufus, şi Eminescu înţelesese că există lucruri independente de voinţa noastră; de acestea este mai bine să se facă abstracţie pentru a se putea trăi raţional (*loghicós)* şi în armonie cu natura (*katà*

[722] M. Eminescu, **Poezii,** p.337.
[723] Ibidem, p.338.
[724] Cezar Ivănescu, **La Baad**, Editura Eminescu, 1996, p.205.
[725] M. Eminescu, **Poezii**, p.338.
[726] Ibidem, p.339.
[727] Rosa del Conte, **op. cit.**, p.134.

*physin)* şi pentru a se obţine ataraxia lipsei de patimi. Poezia **Glossă** este relevantă în acest sens, căci: „*Toate-s vechi şi nouă toate/În vrăjita ei cântare*”[728].

### IV.15. Eliberarea prin *hybris*-ul adulării Chipului

Plasarea eroului pe orbita cu diametru incomprehensibil a genialităţii a avut loc, aşadar, în urma transformării titanismului iniţial într-un demonism erotic de nuanţă funebră. Sfârşitul poemei – sau ceea ce suntem nevoiţi să acceptăm drept sfârşit – aduce, însă, o răsturnare stranie a stării de lucruri iniţiale. Învins de argumentele discipolului, care şi-a depăşit maestrul, Magul „*adânc gândește*”, brodând sugestiv pe tema motivelor *vanitas vanitatum* şi *fortuna labilis*. Cel trăitor în recluziune a realizat că „*lumea e toată joc de cărți*”: „*Atunci el se retrage în muri de mănăstire/Și capul și-l cufundă-ntr-a lumei sfintei cărți*”. Prin înţelepţire, titanul faptei devine un titan al gândirii, un geniu: „*prin părți/Necunoscute-a lumii gândirea lui pribeagă/Străbate cu-aripi mândre nemărginirea-ntreagă.*”[729]. Tumultul simfonic beethovenian se adânceşte, parcă, în introspecţia visătoare a unei sonate de Domenico Scarlatti. Are loc un proces axiologic prin care Anteu se anihilează pe sine însuşi până la a deveni un Icar. Ceva asemănător se petrece şi cu Toma Nour, după cum intuia D. Popovici: „Dar dacă Toma Nour apare în primul rând ca un personaj de aspecte demonice şi de gesturi titaniene, el este văzut în cele din urmă ca un geniu, diferenţiat de mulţime şi izolându-se de aceasta.”[730]. Nu trebuie uitat, însă, că la Eminescu, precum la Shelley: „*Titanu-i dârz ca de-obicei, dar mândru nicidecum*”[731].

Şi totuşi, demonul nu a fost stârpit din acest microcosmos care este eremitul. Departe de a se diminua, surescitarea sa interioară creşte. Retragerea din lume se face prin *amor profano* şi nu prin *amor Dei*. Dumnezeu rămâne un *Deus absconditus* şi Monahul se află în situaţia tragică – de atâtea ori prezentă în scenariile poemelor eminesciene – de a fi identificat cu un idolatru ambiguu, cu un călugăr *sine Deo*, aparţinând unui *Geniezeit* a-religios. Masivitatea metaforelor este şi ea grăitoare pentru această *sui-generis* „discordia concors”: „*În van pune pe suflet greoile cătușe/De gânduri uriașe, de nalte rugăciuni.*”. Degeaba „*pe focul cugetării a presurat cenușă*”, căci „*sub cenuș-ard încă consumători cărbuni*”. Regimul său de *cogitatio* este unul laic, profan: „*El cugeta la toate, ci nu la Dumnezeu*”. Aceasta este şi sursa vinei tragice, a *hybris*-ului în care cade ascetul; *hybris* nu în înţeles antic-grecesc, ci creştin, de confundare a esenţei cu aparenţa. Visarea sa „*e-adânc-omorâtoare*”, întrucât „*lumea cu-a ei visuri gândirea i-au supus*”[732]. Cel puţin aceasta este dezlegarea pe care Magul o oferă dilemei monahului. În opinia sa, tânărul geniu nu a făcut decât să înlocuiască spectrul lumii cu cel al femeii, - în fapt o deghizare a Îngerului–Morţii - profitând de lumina obscură ce izvorăşte de sub abajurul Somniei. Titanul gândirii cade victimă unui teatru demonic al măştilor. La fel, scrierile sfinţilor părinţi ai bisericii creştine nu conteneau să prevină asupra versatilităţii Satanei, care, pentru a lua minţile celor îmbunătăţiţi, nu se sfia să se înfăţişeze sub chip de înger al luminii. Dar tocmai din această „grandoare plutonic-fumegândă” rezultă „viziunea geniilor”, care e „însăşi geologia spiritului” înălţându-se către o „atmosferă liturgic-cosmică”[733].

Dacă deznodământul ar fi acesta, ne-am putea pronunţa alert şi definitiv asupra viziunii titanico-demonice din **Povestea Magului călător în stele**. Visătorul ar fi un înşelat şi o victimă a propriei sale fantezii; omul care a pierdut măsura şi care a fost demonizat fără voia sa, din cauza

[728] Madach Imre, **op. cit**., p. 157.
[729] M. Eminescu, **Poezii.**, p.339.
[730] Dimitrie Popovici, **op. cit.**, p.301.
[731] Shelley, **op. cit**., p. 367.
[732] Ibidem, p.340.
[733] Ion Negoițescu, **op. cit.**, p.52.

unei exaltări erotice dusă *à outrance*. Titanul a atins pragul genialităţii, dar trecerea prin valea Demoniei i-a fost fatală, deoarece i-a absorbit toate resursele spirituale. Eroul rămâne, astfel, un eşuat romantic, în timp ce Magul se dovedeşte un reprezentant al Demiurgului ce asistă neputincios la împlinirea *ananke*-ului (ori *heimarmene*) funest al adoratorului.

Cu toate acestea, numai două strofe (ultimele, de altfel) sunt de ajuns pentru ca gândirea mito-poetică eminesciană să abolească scepticismul de *Aufklärung*, cu privire la sentiment, şi să relanseze poemul către zonele abstruse ale imaginaţiei. O muzică suavă şi inefabilă învăluie mesajul poetic, purificându-l de ritmurile funebre de până acum. Aceasta întrucât Magul „*îşi răzgândeşte-a călugărului soarte*!”[734]. Noi perspective interpretative se deschid asupra experienţelor prin care trece discipolul, conform cărora demonismul este redus *ad absurdum*, în timp ce genialităţii visătoare i se recunoaşte autenticitatea vizionarismului. Iată, mai întâi, descrierea procesului de *metanoia* pe care îl trăieşte, fără putinţă de anticipare, Magul: *„Pe noaptea-i sufletească, tainică, rece, stinsă,/Căzu ploaie de raze cu cer senin şi dalb/Şi sufletu-i se umple iar cu icoane-aprinse,/O auroră-l împle cu aeru-i rozalb./Din cer cade alene o dulce stea desprinsă/Şi se preface-n înger, plin de iubire, alb,/Şi-n inimă-i aude un dulce glas de-argint/Ca sunet-unui clopot prin noapte aiurind.”*. Rareori se vor mai auzi în lirica eminesciană versuri de o asemenea subtilitate a incantaţiei orfice şi de suavă evanescenţă a contururilor. Am putea-o numi mai curând lirică revelată decât inspirată!

În mod straniu, Magul apare, de data aceasta, scufundat într-o noapte sufletească. Ieşit de sub obedienţa temporală şi concentrat asupra înfrânării stihiilor, astronomul pare să-şi fi pierdut măsura interioară. Aşadar – şi aici rezidă spectaculosul de structură al poemului -, Magul se dezvăluie ca un demonizat pe care un tânăr prinţ îl smulge încleştărilor efemere, redându-i acuitatea introspecţiei şi vibraţia aventurii de anvergură cosmică. Geniul are puterea şi menirea de a-l salva pe Titanul anchilozat.

Aşa se face că manuscrisul poemului sfârşeşte în chiar momentul unui nou început. Magul îi confirmă călugărului că: „*E-aievea acea fiinţă*”, însă ea se află într-o altă lume. Suntem foarte aproape de povestirile fantastico-demonice ale lui Theophile Gautier. Chipul care îl vrăjise pe tânăr: „*E sufletu-unei moarte/Pe care-nsă eu însumi pot ca să-l reaprind./Pot s-o topesc în forma de lut care s-o poarte/Şi idealu-eteric în lut eu pot să-l prind*”[735]. În această direcţie, Magul îl anunţă pe sacerdotul lui Zamolxe din **Strigoii**, cel a cărui magie putea aduce la o viaţă nocturnă iubita răposată. Dacă acolo, însă, Arald se demoniza până la a deveni un mort viu – precum preotul Serapion din povestirea lui Gautier, care ajunge, din dragoste, victimă a vampiricei Clarimonde -, în cazul de faţă iubirea primeşte un sens ascensional, ea urmând a fi continuată într-o altă lume. În acea *monde au-déla*, sufletul tinerei moarte se împărtăşeşte din existenţa superioară a îngerilor.

Aventura cosmică era programată să continue, ajungându-se astfel la tentaţia lui Eminescu, – cum arăta D. Popovici – de a crea „un cadru de proporţii titaniene fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu; el ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acţiune obiectivă de proporţii titaniene”[736]. Acelaşi critic mai observa că, „după eliminarea titanului, geniul însuşi avea să fie înlăturat”[737]. În adevăr, „în formele ei pure, tema titaniană presupune fabula narată sau în acţiune, ceea ce ne duce la epic sau dramatic”, dar aceasta rareori se întâmplă în **Povestea magului călător în stele**, unde „vocaţiunea lirică a poetului român este atît de puternică încît cele mai adeseori el lipseşte personajul de orice montare obiectivă şi pulverizează acţiunea”[738]. Cu toate acestea, D. Popovici nu contestă viziunea titaniană care învăluie marile poeme eminesciene. Căci, chiar dacă un lirism covârşitor îmbibă ţesutul impozantului poem de tinereţe, **Povestea magului...** se remarcă atât

[734] M. Eminescu, **op. cit.**, p.340.
[735] Ibidem, p.340.
[736] D. Popovici, **op. cit.**, p.305.
[737] Ibidem, p.306.
[738] Ibidem, p.300.

prin forţa telescopică a gândirii eminesciene, cât şi prin rolul înalt deţinut în ierarhia cosmică de iubire, anunţând, astfel, arpegiile titanico-demonice ale **Luceafărului.**

## Capitolul V

## Semnificaţia poemului Luceafărul

'A woman's face with nature's own hand painted

Hast thou, the master-mistress of my passion;
A woman's gentle heart, but not acquainted
With shifting change as is false women's fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling.
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue, all hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated
By adding one thing to my purpose nothing.'[739]

Probabil că marele poem eminescian cunoaşte cea mai bogată exegeză din literatura cultă românească. Efortul hermeneutic continuă să profite de acest polisemantism al unei creaţii pe care Ion Negoiţescu o considera un rezultat al pauperizării metaforice survenite în ultima perioadă a activităţii poetice a lui Eminescu. Există totuşi critici – şi aceştia constituie majoritatea

[739] William Shakespeare, **Sonnets, Sonnet XX,** Editura Pandora-M, Târgovişte, 1996, p.24, ("Chip de femeie firea ți-a sculptat,/stăpân-stăpână; sângele-n smerenii/Ca de femeie-i însă ne-nvățat/Cu nestatornicii şi şiretenii./Ai ochii ei, dar nu-s vicleni şi-şi lasă/Pe ce contemplă, străluciri din vremi,/Bărbatul eşti, ce scoți femei din casă/Şi ochii, ai bărbaților, îi chemi./Ursit femeie, firea cea adâncă/Te-a ținut drag dându-ți tipare fine,/M-a păgubit de tine dându-ți încă/Un nu-ştiu-ce netrebnic pentru mine...", trad. de Gheoghe Tomozei);

– care văd în **Luceafărul** o chintesenţă a posibilităţilor creatoare eminesciene. Excelenţa este detectabilă atât la nivelul limbajului, – orchestrat în mod magic şi despovărat de împletitura barocă a epitetelor – cât şi la nivelul semantic-gnoseologic. Unii cercetători au aşezat enigma capodoperei într-o ecuaţie epistemologică, descifrată apoi ca un mit al cunoaşterii. Poemul rămâne, ne place să credem, un bastion niciodată complet cucerit; tocmai în poziţia sa inexpugnabilă rezidă şi sursa unei vitalităţi care vrăjeşte ochiul cititorului sau urechea ascultătorului modern, în pofida detractorilor de tot felul, extrem de rezistenţi la sortilegiul capodoperei. Împotriva încercărilor de subminare a prestigiului capodoperei şi, implicit, a creatorului ei, aducem situarea în contextul romantismului european şi al literaturii române a poetului român de către Edgar Papu, interpret care aprecia că există: „două motive: titanismul şi condiţia omului superior, care-l înalţă pe Eminescu deasupra tuturor romanticilor lumii. Totuşi, el nu este primul, fiindcă a mai avut un antecedent în literatura noastră. Cantemir, prin *Istoria ieroglifică*, anticipă întreg romantismul european. In această creaţie există şi evocările sublime ale prăbuşirii de lumi, şi suferinţele unei fiinţe superioare, care-şi are sediul izolat în văzduhul înălţimilor inaccesibile. În special sub acest din urmă aspect, asemănarea cu tema eminesciană apare izbitoare. Nici la Cantemir fiinţa superioară nu mai capătă înfăţişare umană. Ea nu mai primeşte chipul „Luceafărului" de pe firmament, ci al Inorogului fabulos, care-şi are lăcaşul pe piscurile montane. Dar mai departe analogia se constituie şi mai izbitoare. Atît Luceafărul lui Eminescu, cît şi inorogul lui Cantemir, prin ademeniri false – efectuate în primul caz de o femeie, în al doilea caz de făptura perfidă a Cameleonului (femeia-cameleon)-, coboară în lumea rea şi înşelătoare a muritorilor. În sfirşit, amîndoi, deopotrivă de însinguraţi şi de dezamăgiţi, se întorc în înaltele lor lăcaşuri solitare, departe de oameni"[740]. Aşezarea atât de complexă a problemei dovedeşte că de **Luceafăr** se cuvine să ne apropiem – aşa cum am făcut-o în capitolele anterioare - atât din interiorul său, cât şi din exteriorul format din poeziile-satelit ale impozantului poem şi din creaţiile poeţilor contemporani cu Eminescu, ori afini lui, dar aflaţi între alte coordonate temporale.

### V.1. Simplitate clasicistă versus exuberanţă barocă

**Este îndeobşte cunoscut procesul de sublimare al portretului fetei de împărat, realizat prin abandonarea particularului în favoarea universalului şi prin stilizarea folclorică a modalităţii de portretizare. Surprinde coincidenţa de contur a acestui portret cu a altuia, prezent într-o poezie de album aparţinând lui Vasile Alecsandri, din 1869, care alătură aspectul imperial al femeii superioare: „*Superbă, maiestuoasă, te simţi că eşti regină,/Căci fruntea-ţi se înalţă când lumea se înclină./Imnul omenirei, un imn de ardoare,/Ajunge pân'la tine în slabă suspinare./Ai ochi ca doi luceferi din aspra meazănoapte,/Ce-ngheaţă de departe a inimilor şoapte./Privirea ta măreaţă de-abia se rătăceşte/Pe turma-ngenuncheată ce-n taină te slăveşte.*", de cel glacial, fatal, caracteristic poeziei post-paşoptiste: „*Nici o mândrie mare nu-ntrece-a ta mândrire!/Nici spada nu întrece cumplita-ţi nesimţire!/Nici marmura cioplită albimea ta nu-ntrece.../Ca luna-n miezul iernei frumoasă eşti şi...rece!*"[741]**

Eminescu nu se va mulţumi cu acest profil psihologic, ci îşi va înălţa eroina la demnităţi astrale („*luna între stele*")şi religioase („*Cum e Fecioara între sfinţi*"). Existenţa ei curge sub zodia excepţionalului („*mândră-n toate cele*"[742]), depăşind efigia din prima versificare a basmului lui Kunisch, unde se putea întâlni: „*.o fată dulce, mândră, pruncă./Cu cari basme vremile ş-adorm,/Când trece ea, frumoase flori se pleacă-n/Uşorii paşi, în valea c-un mesteacăn*"[743]. În acest sens, o cercetătoare îl

[740] E. Papu, **Din clasicii noştri**, p. 91.
[741] Vasile Alecsandri, **Ostaşii noştri**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p.51.
[742] M. Eminescu, **Poezii,** Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958, p.130.
[743] M. Eminescu, **Basme**, Editura Vizual, Bucureşti, 1995, p.96.

descoperea pe Eminescu ca adorator al „femeii mitologice", precum Goethe era vrăjit de elenism prin imaginea Helenei. Conform acestei interpretări, Eminescu s-ar afla: „într-o veşnică pendulare între femeia reală şi cea legendară"[744], între odrasla împărătească şi fugara Cătălina.

Pregătirea de către poet a contactului suprafiresc între zona Aproapelui şi cea a Departelui, se face prin aplicarea de tuşe superlative chiar din deschiderea operei; şi cadrul care înrămează fecioara este unul monumental-bizantin („*Din umbra falnicelor bolţi"*). Astfel înfăţişată, înconjurată de un halo luminos, vergina poate aborda marea experienţă a vieţii ei. Efortul de simplificare şi stilizare, faţă de varianta versificată a basmului, este evident. Acolo, odrasla împărătească trăia sechestrată în „*grădini de aur*", însămânţate cu demonice „*flori de-ntunecime*"; decorul paladin se remarca prin strălucire şi transparenţă: „*Sale-mbrăcate în atlas, ca neaua./Cusut în foi şi roze vişinii,/În mozaicuri strălucea podeaua,/Din muri înalţi priveau icoane vii*". Olfactivul şi senzorialul erau detaliate până la cele mai subtile nuanţe: „*Şi aerul pătruns de mari oglinzi,/E răcoros şi de miroase nins".*

Spre deosebire de sobrietatea clasică a modalităţii descrierii din **Luceafărul**, **Fata în grădina de aur**, scrisă în 1875, beneficiază de întreaga dărnicie barocă a unui penel lăsat în voia entuziasmului juvenil: „*O noapte-eternă prefăcută-n ziuă,/Grădină de-aur, flori de pietre scumpe,/Zefir trecea ca o suflare viuă,/Şi-n calea lui el crenge grele rumpe,/Cu-aripi de-azur, în noaptea ce târziuă,/Copii frumoşi ai albei veri se pun pe/Boboci de flori, când ape lin se vaier,/Zbor fluturi sclipitori, ca flori de aer"*[745].

Descriptivul este înlocuit de epic atunci când prinţesa se îndreaptă, ca hipnotizată, spre fereastră, „*unde-n colţ/Luceafărul aşteaptă*"[746]. „Aşteptarea" astrului este plină de sens, deoarece el vizează o „trezire" a feminităţii htonic-acvatice la existenţa îmbunătăţită a masculinităţii uranice. Mai întâi, „*prea frumoasa fată*" priveşte zările, deschizându-şi ochiul interior, al minţii, către perspectiva infinitului. Bidimensionalitatea icoanei creşte, treptat, spre o tridimensionalitate sculpturală. Basorelieful iniţial prinde contur pregnant până la revărsarea într-un *rond-bosse* maiestuos.

### V.2. Funebrul ritualului prenupţial. Zburătorul romantic şi comunicarea onirică

Luceafărul „*răsare şi străluce*" „*pe mări*"[747], iar imaginea acvaticului neţărmurit irupe cu forţă pe tapiseria poetică. O metaforă derivată din vechea poezie europeană a nordului („*Pe mişcătoarele cărări*"), conferă un prim rol astrului mărilor, acela de călăuză maritimă. „*Corăbiile negre*", care întregesc atmosfera stampei, au fost asociate morţii, concluzie întărită, cu siguranţă, de cadrul nocturn în care se petrece întâlnirea dintre nemuritor şi muritoare. Luceafărul este un *Ianus bifrons,* – şi aceasta la mai multe niveluri – apărând o dată în calitate de Caron, călăuză peste marea morţii, iar a doua oară ca răspânditor al razelor în calea celor ce vor să atingă piscurile cunoaşterii. Luceafărul ori Hesperus, fiul lui Atlas, se manifestă ca un iniţiator. Cât priveşte localizarea sa în spaţiul celest românesc, el reprezintă „steaua ciobanilor", semn de bun augur al transhumanţei şi, din nou, călăuză. Însă Luceafărul mai reprezintă şi planeta dragostei, Venus, calitate în care, prin magnetismul exercitat, o conduce pe fata de împărat din strâmtoarea instinctului către comprehensivul *amor mundi*[748].

---

[744] S. Paleologu-Matta, **Eminescu şi abisul ontologic**, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p.119.
[745] M. Eminescu, **Basme**, pp.97-98.
[746] M. Eminescu, **Poezii**, p.130.
[747] Ibidem, p.130.
[748] George Munteanu, **Istoria Literaturii Române. Epoca Marilor Clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1994, pp. 339-344.

Prin simţul văzului, Prinţesa „*cade*" în mreaja luminii luciferice (nu în înţelesul biblic malign): „*Îl vede azi, îl vede mâni/Astfel dorinţa-i gata*". La rândul său, astrul devine o victimă a aceleiaşi priviri intense: „*El iar privind de săptămâni/Îi cade dragă fata'*"[749]. Îndrăgostirea se produce lent, dar irezistibil, şi nu-şi află nici un rost distingerea între un amor instinctual şi unul genial, aşa cum remarca Ion Negoiţescu, nevăzând în această antiteză decât un „schematism spiritual"[750]. Căci starea de spirit a Prinţesei din ***Luceafărul*** este complet diferită de cea a omonimei sale din **Fata în grădina de aur**, care: „*În lumea ei sălbatec se răsfaţă*" şi „*De mulţămire se simţea bolnavă'*"[751].

Sub concentrarea contemplaţiei (" *Cum ea pe coate-şi răzima/Visând ale ei tâmple'*"[752]), intempestivul *coup de foudre* se transformă în sentiment conştient şi profund: „*De dorul lui şi inima/Şi sufletu-i se împle*"[753]. Două trepte ale intimităţii, aşadar, relevând forţa de pătrundere a razei Luceafărului. De la fereastra castelului se produce o „asimilare a eroticii naturiste cu un euforic sens tanatologic"[754], întrucât astrul simbolizează geniul ce trăieşte Erosul ca pe o experienţă capitală, dusă până dincolo de porţile morţii.

De la acest punct, Luceafărul intră şi el într-un regim al superlativului: „*Şi cât de viu s-aprinde el/În orişicare sară*"[755]. În fapt, nici o seară nu mai apare ca una orişicare. Comunicarea dintre cei doi devine, treptat, o comuniune – comuniunea, prin iubire, cu Întregul, cu Universul, aşa cum o înţelegea erotica romantică. Totodată, Psyche a fost atrasă de dorinţă în casa de lut a corpului[756], de unde se va zbate să iasă prin cufundarea în inconştientul somniei. În tuşă impresionistă, steaua se aprinde către „*umbra negrului castel*". Lipsa registrului auditiv din această primă parte a poemului sugerează, în alianţă cu reducţia cromatică, funebrul ritualului pre-nupţial. Vraja constă tocmai în tăcerea selenară ce învăluie corăbiile negre şi palatul scufundat în umbră, parcă pentru a se ascunde.

Abandonând timiditatea care-l făcea să stea „*în colţ, lângă fereastră*", Luceafărul se insinuează în camera adoratei. Dar prezenţa sa este atât de pregnantă, prin luminozitate şi răceală, încât devine demonică: „*Ţesând cu recile-i scântei/O mreajă de văpaie'*"[757]. De la „epifania privirii, în perfecţiunea începuturilor"[758], se ajunge acum la contactul „fotonic" între sacru şi profan. Însă, chiar dacă Luceafărul „*alunecă*" în odaia fetei, nu se întâmplă nimic concret la nivel comunicativ până când copila nu „*se-ntinde drept*" în pat; atunci Zburătorul „*i-atinge mîinile pe piept,/I-nchide geana dulce'*"[759], pecetluind-i somnul. În filiaţie bachelardiană, Marin Mincu vorbeşte despre „reveria ambiguă"[760] a fetei de împărat într-un perimetru tripartit: mare-om-stea. Fără această abolire a treziei, întâlnirea dintre *animus* şi *anima* nu ar fi posibilă, aşa cum nu fusese posibilă într-o altă modalitate cea dintre Dante şi Beatrice – „anima savantă a lumii", în viziunea lui Bachelard[761]. Odată cu descinderea mesagerului celest în castelul-cavou, şi Prinţesa cade într-o letargie cu aparenţe funebre. Însă ochii ei, ca cei ai prinţesei din **Călin (file de poveste)**, trădează viaţa interioară: „*bătând închişi/Pe faţa ei întoarsă*". Acum, o dată în plus intensificată, iridiscenţa Luceafărului se revarsă „*din oglindă luminiş*" pe întreg trupul fetei, înfăptuind parcă o purificare a carnalului prin transsubstanţiere ignică. Oglinda este, însă, factorul de dedublare barochist-demonică; ea sugerează „un narcisism al astrului; [...] şi o putere magică totodată care intervine,

---

[749] M. Eminescu, ***Poezii***, p. 130.
[750] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.13.
[751] Ibidem, p.98.
[752] M. Eminescu, **Poezii**, p.130.
[753] Ibidem, p.130.
[754] Edgar Papu, **op. cit.**, p.13.
[755] M. Eminescu, **Poezii**, p.130.
[756] Rosa del Conte, **Eminescu sau despre Absolut**, Editura Dacia, Cluj, 1990, p.86.
[757] M. Eminescu, **Poezii,** p.131.
[758] S. Paleologu-Matta, **Eminescu şi abisul ontologic,** Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p.104.
[759] M. Eminescu, **Poezii**, p.131.
[760] Marin Mincu, **Luceafărul**, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p.LVIII.
[761] în Marin Mincu, **op. cit.**, p. LXVIII.

vrăjind parcă visul fetei. Or, visul, creaţia inconştientului, este dublul mai pur al realului"[762]. Surâsul adolescentei, care îl „*priveşte*", dezminte orice ipostază ameninţătoare a vizitatorului nocturn. La rândul său, acesta „*tremură*" în oglindă, pradă unei mari tensiuni, iar explicaţia acesteia ne-o oferă poetul prin conjuncţia de nuanţă cauzală „*căci*": „*Căci o urma adânc în vis/De suflet să se prindă*"[763].

Este itinerariul iubitului prin subconştientul şi inconştientul iubitei, către miezul fiinţei sale, sufletul. Abia după ce s-a înfăptuit „*prinderea de suflet"*, tânăra apelează la discursivitatea limbajului pentru a-şi face înţeleasă dorinţa, dar cu câtă dificultate şi acum: „*Oftând din greu suspină*"[764]. Ca în romantica europeană, discursul este incapabil să redea exuberanţa sentimentului: „*La bouche garde le silence/Pour écouter parler le coeur"* (Alfred de Musset, **Le poète**)[765]. Intensitatea luminoasă, inerentă dezvăluirii Luceafărului, a fost asociată cu „stelele-făclii" din **Mioriţa**, întrucât ele deţin aceeaşi funcţie de conturare a „unui fast totodată pre-erotic şi pre-mortuar"[766]. Este ca şi cum ciobănaşul mioritic s-ar fi întors pentru o clipă la viaţă, părăsindu-şi prezumtivul mormânt din „spatele stânii" şi acea „negură primordială, ca somn şi otravă, ca durere dintâi şi voluptate a morţii"[767].

Pentru tânăra îndrăgostită, Zburătorul este „*dulce-al nopţii mele Domn*" [768]. El îi stăpâneşte registrul nocturn, abisal al existenţei, lăsându-i, totuşi, necontrolat registrul diurn. În vis, aşadar, îi cere Prinţesa astrului să „*coboare*", să „*alunece*" pentru a „*pătrunde*", succesiv, „*în casă şi în gând*", cu scopul de a-i „*lumina*" viaţa. Căci, asemenea fetei închise în grădina de aur, şi Prinţesa se arată a fi mistuită de „*neastâmpăratul/De viaţă dor şi dorul cel de soare*"[769]. În conjunctura de faţă, substantivului comun „luceafăr" îi este asociat epitetul „*blând*", dezvăluind viziunea oarecum domestică a adolescentei cu privire la astrul iniţiator. Totuşi, Zburătorul este chemat întru cele lumeşti în calitate de luminător al minţii, de dătător de cunoaştere. Eminescu, în descendenţa lui Hölderlin, „articulează şi el mitul popular erotic al Zburătorului cu mitul lui Hyperion, titan şi soare grec"[770]. Dar şi alunecarea lui implică o „pătrundere" a unei realităţi diferite, fără de a cărei cunoaştere fiinţa sa, deşi creată după tiparul perfecţiunii, ar fi incompletă şi vulnerabilă.

Absorbit de aceeaşi vâltoare a Erosului incandescent, Dionis levita spre lună fără altă *Zaubermantel* decât sărutul prelungit pe care i-l dădea Maria. Dacă în nuvelă iubirea era un combustibil propulsator către astralitate, aici ea acţionează în sens invers, gravitaţional. Din nou steaua „*tremură*" şi, sub impulsul emoţiei amoroase, îşi intensifică luminozitatea: „*Se aprindea mai tare*"[771]. Lentoarea cu care se desfăşurase până acum trama lirică este accelerată la maximum, trădând impulsivitatea erotică a astrului, inerentă purităţii sale neîncercate. În felul acesta, Luceafărul va suferi iniţierea prin eros, oferind, la rându-i, revelaţia epistemică a hipercosmosului. Tot aşa, fiul de împărat din **Povestea magului călător în stele** fusese trimis întru provocarea ispitei, numai că parcursul său avusese o tendinţă ascendentă, iar nu descendentă ca în cazul Luceafărului.

### V.3. Prima întrupare: chemarea la neurogamia neptunică

[762] S. Paleologu-Matta, **op. cit.,** p.106.
[763] M. Eminescu, **Poezii**, p.131.
[764] Ibidem, p.131.
[765] Alfred de Musset, în **Antologie bilingvă de poezie franceză**, („Buzele păstrează tăcerea/Pentru a asculta vorbind inima", trad. n.), p. 110.
[766] Edgar Papu, **op. cit.**, p.41.
[767] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p.163.
[768] M. Eminescu, **Poezii,** p.131.
[769] M. Eminescu, **Basme**, p.103.
[770] S. Paleologu-Matta, **op. cit**., p. 110.
[771] M. Eminescu, **Poezii**, p.131.

Cuprinsă de frenezia dorinţei, steaua „*s-arunca fulgerător*" şi „*se cufunda*" în mare; utilizarea succesivă a două verbe cu potenţial dinamic este destinată indicării neprecupeţirii cu care Luceafărul îşi contrazice natura ignică prin imersiunea în mediul acvatic. „*Stingerea*" intempestivă stârneşte cercuri rotitor-germinative ale apelor. Se obţine, în felul acesta, o reiterare a goetheenei scufundări la Mume, la esenţe, culminând cu „*creşterea*" unui tânăr „*din adânc necunoscut*"[772], adică din acel *abyssus inferior* care-l anticipă pe cel *superior*, al cărui locuitor este numai Demiurgul. Este de reţinut, totuşi, ideea acestei oscilaţii a „pendulului" luciferic între cei doi poli universali, „susul" şi „josul"; o devorare a spaţiului pentru aflarea quintesenţei iubirii. Ricarda Huch identifica o lipsă de fermitate a romanticului şi, chiar, o atracţie spre palpabil, ca mod de epuizare a experienţei: „La romantici precumpăneşte gravitatea (principiul-a-nu-fi-pentru-sine)asupra luminii (principiul-a-fi-pentru-sine), sau în termeni fiziologici, sistemul abdominal domină sistemul cerebral"[773]

Tânărul primeşte şi el, acum, calificativul de „*mândru*", în acord cu superbia fetei, enunţată la începutul poemului. Lipsit de gravitaţie, deci de ţărână, de perisabil, „*el trece ca pe prag/Pe marginea ferestrei*", în chip de tânăr voievod neptunic ce ţine în mână, ca simbol al puterii sale, „*un toiag/Încununat cu trestii*". Două strofe sunt acordate întocmirii portretului de semizeu, portret ambiguu, bazat pe superlative dispuse antitetic. Jocul cromatic introduce, şi el, confuzia pendulării între sublim şi înspăimântător: părul său este „*de aur moale*", dar „*un vânăt giulgi*" îi acoperă trupul gol, etalat cu nonşalanţa unui efeb; până şi umbra feţei sale, care este „*străveziе*", are o culoare ca de ceară. În întregul său, conchid cele două ultime versuri ale portretului, el se înfăţişează ca „*un mort frumos cu ochii vii/Ce scânteie-n afară*"[774]. Acest copil al „*sfintei mări*" ce „*părea un demon rătăcit din soare*"[775], este golit de substanţă vitală şi se înrudeşte cu Zburătorul înfricoşător, dar grotesc, al lui Ion Heliade-Rădulescu. Totodată, fiul lui Uranos şi al lui Thetis răspândeşte o impresie la fel de covârşitoare ca cea a Îngerului Morţii - Chipul din **Povestea magului călător în stele** - doar că *Stimmung*-ul declanşat în sufletul Prinţului-ascet diferă de cel al Prinţesei, care înţelege Erosul ca despărţit de Thanatos.

Acum se aude, pentru prima dată, şi glasul Luceafărului, care exprimă în cuvinte sacrificiul făcut pentru a răspunde la chemarea fetei. Astfel, el trebuise să părăsească sfera cunoaşterii absolute – veritabil *sacrificium intellectus* - pentru a intra în cea imperfectă, a imperiului sublunar. Totodată, agentul stelar îşi dezvăluie originea nobil-compozită („*Iar cerul este tatăl meu/Şi mumă-mea e marea*"[776]), ca şi cum ar avertiza feminitatea terestră de gravitatea „jocului" în care fusese atras prin ritualul descântecului. Relaţia dintre cei doi, în acest moment, se aseamănă cu cea dintre magnetizator şi magnetizat, rezultând într-o *neurogamie*. El a abandonat demnitatea macrocosmosului pentru a pătrunde în intimitatea microcosmosului („*cămara ta*"). Dar scurtarea diametrului sferei existenţiale s-a făcut cu preţul scufundării şi al întrupării: „*Am coborât cu-al meu senin/Şi m-am născut din ape*"[777].

Apolinicul îşi asumă travestiul dionisiacului; eterul se lasă îngreunat de germinaţia proteiformă a apelor. De aceea, Luceafărul cere, ca răspuns la sacrificiul său, voinţa de iniţiere a Prinţesei în misterul „*de sus*", al acelui *abyssus superior*. Fi-va aceasta o iniţiere regală, întrucât el o cheamă ca mireasă, numind-o deja – fără anticiparea refuzului – „*odorul meu nespus*". Unicul sacrificiu de făcut ar fi acel: „*Şi lumea ta o lasă*", pe când perspectiva spaţio-temporală aşezată în faţa fetei este una a dezmărginirii sublime. Simplitatea rafinat-familiară a strofei-invitaţie răsună irezistibil: „*Colo-n palate de mărgean/Te-oi duce veacuri multe,/Şi toată lumea din ocean/De tine o s-asculte*"[778].

---

[772] Ibidem, p.132.
[773] Ricarda Huch, **op. cit**., p. 406.
[774] M. Eminescu, **Poezii**, p.132.
[775] M. Eminescu, **Basme**, P.104.
[776] M. Eminescu, **Poezii**, p.132.
[777] Ibidem, p.132.
[778] Ibidem, p.133.

Poetul a inversat modalităţile înfăţişării Luceafărului, fată de versificarea basmului **Fata în grădina de aur**. Acolo, zmeul se va naşte mai întâi „*din soare, din văzduh, din neauă*", se va preface în stea şi va cădea din cer „*în tinda ei măreaţă*"; acum, el îi oferă iubitei să o poarte ca pe o „*o floare/În dulci grădini, aproape lângă soare*"[779]. Abia la cea de-a doua înfăţişare zmeul, „*Burând prin ţesăturile de in*" în chip de ploaie „*în tact căzândă, aromată lin*", se descoperă ca întrupare oceanică şi-i făgăduieşte iubitei, în cazul când ar accepta să-l urmeze, că: „*Ţi-i închina viaţa ta visării,/Vei fi Oceanului monarcul pal.../Ţi-oi da palate de mărgean şi profir,/Cu bolţi lucrate numa-n aur d-Orfir.*"[780].

Dar cum în poem eroul pleacă deja de la stadiul de stea, Eminescu începe şirul întrupărilor cu ipostaza acvatică, tocmai pentru a evidenţia măreţia jertfei Luceafărului, care se redefineşte ontic prin reunirea unor medii antitetice. Palatul oceanic, pe care el îl aduce ca dar de nuntă, semnifică strălucirea vieţii de sirenă şi puterea regală. În mod straniu, Demiurgul va pune în faţa lui Hyperion tot alternative ale puterii. Eliminarea de către Maiorescu a celor trei strofe conţinând ispitirea demiurgică, indică o slabă sesizare a simetriei raporturilor de putere din textura poemului. Situaţia arhetipală, de *hieros gamos*, prevedea însoţirea dintre Zeul-tată şi Zeiţa-mamă, Uranos şi Geia.

Dar iată şi chemarea uranic-neptunică din poezia **Tânăra creolă** a lui Alecsandri, publicată în 1867, stranie prin coincidenţa voinţei de absorbire a unui regn secundar de către unul primordial: „Ceru-i zice: „*Vină, vină/Între stele, fiica mea,/Pentru fruntea ta divină/Să-ţi alegi o mândră stea.*"//*Marea-i zice: „Vină-n zare/Să te-adorm pe-al meu talaz/Şi s-anin mărgăritare/Pe-ai tăi umeri de atlaz...*"[781]

Asemenea Blancăi din **Făt-Frumos din tei** şi **Povestea teiului**, Prinţesa zăvorâtă în castelul negru fuge în întâmpinarea necunoscutului, îndemnată de incandescenţa „unei «sensibilităţi» modelate subiacent de sincretismul «imaginativităţii» şi «reflexivităţii» aurorale a «dorului»"[782]. Impulsul primit din partea dorului nu este însă atât de puternic încât să o determine pe tânără să-şi urmeze iubitul din vis. Deşi recunoaşte expresivitatea angelică a chipului astral: *„O, eşti frumos, cum numa-n vis/Un înger se arată*", ea păstrează un „*dară*" ce nu dezvăluie îndeajuns obstinaţia stagnării în „cercul strâmt": „*Dară pe calea ce-ai deschis/N-oi merge niciodată*"[783].

Altfel spus, domniţa nu poate lărgi graniţele individualului *ananke*, destinul sub puterea căruia evoluase până atunci. Motivaţia refuzului invocă argumente estetice şi somatice. Luceafărul „*luceşte fără de viaţă*", deci interiorul său este mort, fără suflet. El mai este şi „*străin la vorbă şi la port*"[784], violentând – în limbaj bahtian – „cronotopul" fetei, care „îngheaţă" sub privirea îngerului revelat. Visul de dragoste sfârşeşte, aşadar, ca un coşmar al înfruntării implacabile dintre viaţă şi moarte. „*Mândra fată*", încă anonimă, nu ajunge să-şi înţeleagă funcţia de „parte" între toate privilegiată, menită a intermedia oamenilor perceperea unui *mod mai înalt de a fiinţa* în cadrul „întregului", decât cel spre care-i trage inerţia „cercului strâmt" al *individuării*[785]. Ea este prinsă, totuşi, în jocul acestui „mit al cunoaşterii"[786] şi păstrează detaşarea de contingent, specifică imponderabilului *homo eminescianus*. Calea către „cunoaşterea hyperionică"[787] îi rămâne, astfel, deschisă.

Întâlnirea în regim nocturn dintre un nemuritor şi o muritoare este pusă într-o ecuaţie asemănătoare celei din **Strigoii**, doar că acolo se prezenta, în mod simbolic, dorul viului după moarte. Poem demonic, în care Arald este absorbit treptat în împărăţia morţii prin scufundarea

[779] Eminescu, **Basme**, p. 104.
[780] Ibidem, p.105.
[781] Vasile Alecsandri, **op. cit.**, p.80.
[782] Geoge Munteanu, **Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici**, vol. I, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1994, p.338.
[783] M. Eminescu, **Poezii**, p. 133.
[784] Ibidem, p. 133.
[785] George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p.321.
[786] Ibidem, p. 321.
[787] Ibidem, p. 322.

într-o iubire funebră, **Strigoii** dezvoltă tema erosului vampiric dintre un Orfeu şi o îngheţată Euridice. O „viziune escatologică, în care se unifică începutul cu sfârşitul", pluteşte peste întreaga operă eminesciană, iar „apelul la cosmogonie – precum va fi cazul şi în **Luceafărul** [n.n.] – la situaţia primordială, este un efort de a ajunge, prin gândire, prin regresie la origini, la „esenţialul", la izvoarele realului spre a identifica matricea Fiinţei şi prin aceasta sensul destinului. Deci nu cosmogonia în sine este importantă, ci solidaritatea ei cu ontologia, momentul cosmologic devenind o problemă ontologică"[788]. Altfel spus, intempestivul Arald se pierde în căutarea – pe care şi-o asumă cu hotărâre – părţii *yin* a sufletului său, care o va cotropi şi „ingurgita", finalmente, pe cea *yang*. Justificarea acestei pierderi de sine este dată de izbucnirea lui Arald, - dintr-o variantă la **Strigoii** – atât de asemănătoare cu „ruperea" din tărie a stelei fixe, pentru a deveni o stea căzătoare; moment identificat de Rosa del Conte ca unul „titanic de amprentă byroniană"[789].

Luceafărul îi apare Prinţesei ca învăluit de „*puritatea glacială a ideii de necesitate*"[790]. De aceea, libertatea ei de alegere se simte constrânsă. Totodată, înspăimântătoare i se pare şi înfăţişarea lui de extracţie plutonică, terifiantă pentru fiinţa planului de mijloc. Reacţia sa îl va împinge pe eonul din intermundii într-o fervoare dionisiacă a înfruntării legilor cosmosului, ce va sfârşi în ataraxia iniţială, acum intolerantă faţă de atracţiile vieţii.

### V.4. A doua întrupare: radicalizarea contrastului cromatic. Profilul geniului romantic

Între prima şi a doua întrupare a Luceafărului, timpul (ni se spune într-o formulă cu iz folcloric) pare să-şi fi pierdut aspectul nocturn: „*Trecu o zi, trecură trei*"[791]. O luciditate diurnă, dezamăgită, se instalează peste *oikumena* erotică, infatigabilă ca o iarnă arctică. De abia după această perioadă a nesomnului, a tensiunii atracţiei, revine noaptea, mediul propice comunicării onirice. Poem al nocturnului, **Luceafărul**, deşi construit pe o structură epică, vine în continuarea ciclurilor de poeme dedicate nopţii de către marii romantici: Edward Young, Novalis, Lamartine, Hugo, Alfred de Musset ş. a. . În aceste condiţii, fata „*trebuie*" să-şi reamintească figura Zburătorului, conturată în vis, sub imperativul necesităţii, ca fiind „*al valurilor Domn*". Dorul „*de inimă-o apucă*", şi victima, aflată în stăpânirea Erosului, rosteşte cea de-a doua invocaţie: ea îi cere din nou astrului să „*alunece*" „*în casă şi în gînd*" – împrejmuire şi intimitate – pentru a-i „*lumina*", a-i întări capacitatea de înţelegere a vieţii.

Asupra acestui întreg univers domneşte, fără compromisuri, Erosul, căci şi Luceafărul i se supune prin stingere dureroasă. Nu bucuria este sentimentul care însoţeşte întâlnirea supra-firească, ci o necesitate la fel de dură şi impersonală ca cea hegeliană. Durerea dislocării din sfera esenţelor pure este legată de sacrificiul absolut, dus până la absurditate. Pentru că Luceafărul, „astrul care simbolizează Spiritul Pur destinat să se întrupeze cu lumina sa pură în geniu"[792], este conştient, încă după prima sa „lumire", de imposibilitatea înţelegerii cuprinsului gândirii universale. În felul acesta, îndrăgostitul sublim tinde să împărtăşească soarta inadaptatului romantic. Noua sa întrupare cunoaşte alte coordonate ale fiinţei; o altă virtute (*areté)*, cu care speră să cucerească în profunzime inima fetei împărăteşti. Simptomele creşterii în trup rămân aceleaşi, acvatice („*Iar ceru-ncepe a roti/În locul unde piere*"[793]), dar aplicate acum asupra adâncurilor uranice. O erupţie calorică însoţeşte metamorfoza („*rumene văpăi/Se-ntind pe lumea-ntreagă*"), în timp ce „*un mândru chip se-ncheagă*" din „*a chaosului văl*", simbolizând coborârea astrului la rădăcinile sale celeste. Marin Mincu făcea distincţie între prima metamorfoză – o plonjare „către lumea esenţelor

[788] S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p.112.
[789] Rosa del Conte, **op. cit.**, p.204.
[790] Matei Călinescu, **op. cit.,** p.155.
[791] M. Eminescu, **Poezii**, p.133.
[792] Rosa del Conte, **op. cit.**, p.85.
[793] M. Eminescu, **Poezii**, p.133.

embrionare, increate" – şi cea de-a doua, văzută ca „apocaliptică" şi extrasă dintr-o „post-existenţă": „El este acum conceput pur, idee sau umbră a existenţei, lipsită în fond, de sensul de anterioritate sau posterioritate."[794].

Contrastul cromatic va fi de data aceasta unul drastic, alb-negru. „*Pe negre viţele-i de păr"*; simbolul puterii, coroana „*arde*"; de sub giulgiul negru, sepulcral, se conturează spectral „*marmoreele braţe"*. Zeitate infernală, el vine totuşi „*plutind în adevăr/Scăldat în foc de soare"* precum Zeus, cu adevăratul său chip, se apropie de Semele[795]. Şi câtă deosebire între făptura încărcată de străluciri artificiale a lui Satan, „*l'ange ténébreux*"[796] din poemul **Eloa** al lui Alfred de Vigny, şi acest demon, odraslă a întunericului şi luminii, care este el însuşi un izvor de raze! Această apariţie luciferică, în comparaţie cu cea dintâi, prezintă caracteristicile introversiunii geniale: demonul e „*trist şi gânditor/Şi palid e la faţă*"[797]. O undă de scepticism pluteşte pe chipul său învăluit în clar-obscurul ambiguităţii, aşa cum şi corupătorul lui Eloa era consumat de „*sa douleur inquiète*"[798]; paliditatea lui este contrazisă de lucirea „*adânc himerică*" a ochilor, despre care poetul spune că sunt „*minunaţi*". În lucirea lor ei par „*două patimi fără saţ/Şi pline de-ntuneric*"[799]. Antiteza dintre paloarea ascetică a chipului şi privirea demonică, pătimaşă, vorbeşte de la sine despre duplicitatea funciară a fiinţei alcătuite din beznă şi lumină. Personajul malefic, înrudit cu „*îngerii cu ochiul rău*" („*les anges à l'oeil fauve*")[800] ai lui Baudelaire, pare venit pentru a atrage fecioara în bolgiile cosmice, acolo unde, după Sextus Empiricus, susul se confundă cu josul, răul cu binele. El poate fi în acelaşi timp: „*Un Ange, imprudent voyageur/Qu'a tenté l'amour du difforme,/Au fond d'un cauchemar énorme/Se debattant comme un nageur"*[801], afin purei Eloa („*Rose du Paradis*")a lui Vigny sau unui spirit malign din familia demonului lermontovian. Dar el cunoaşte, totodată, şi setea refulată de mântuire („*Si je vous connaissais, ô larmes des humaines!"*[802])a îngerului căzut, remitizare prin care Eminescu „adaugă o nouă traiectorie şi o recucerită dimensiune eroului romantic al literaturii universale, prins între cădere şi salvare, şi redempţiune."[803]

Confesiunea sa reiterează greutatea cu care el şi-a părăsit sfera pentru a o asculta „*ş-acum"* pe tenacea lui invocatoare. În speranţa că ea a înţeles puterea sacrificiului său, Luceafărul îi propune din nou demnitatea matrimonială, de data aceasta la nivel galactic, unde ar putea fi înălţată la rangul de *ens realissima:* „*O vin', în părul tău bălai/S-anin cununi de stele,/Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mândră decât ele."*[804]

Pentru prinţesă el rămâne, însă, o arătare himerică, un demon al perfecţiunii ce poate oricând transforma „*visul frumos*" în coşmar: „*O, eşti frumos, cum numa-n vis/Un demon se arată"*[805]. Demonic i se pare ei tocmai prin gradul de desăvârşire supraumană a făpturii sale. Demonicul acesta de filiaţie renascentistă era menţionat şi de Goethe ca ingredient inseparabil al creaţiei artistice; căci pentru maestrul din Weimar, deşi personalitatea demonică este, cel mai adesea, privată de căldură sufletească, „ea se manifestă printr-o energie absolut pozitivă"[806], spre deosebire de Mephistopheles, mult prea înclinat către latura negativă a acţiunilor. Or, fata de împărat se opreşte la lipsa de emisie calorică a geniului văzduhului, neintuind natura sa daimonică,

---

[794] Marin Mincu, **op. cit.**, p.27.
[795] Ibidem, p.29.
[796] Alfred de Vigny, **op. cit**., p. 28.
[797] M. Eminescu, **Poezii**, p.134.
[798] Alfred de Vigny, **op. cit**., p. 23.
[799] M. Eminescu, **Poezii**, p.134.
[800] Charles Baudelaire, **Les fleurs du Mal**, **Le Revenant**, („Un înger, imprudent călător/Ispitit de dragostea pentru diform,/În hăul de coşmar enorm/Zbătându-se ca un înotător", trad. n.), Bibliothéque Lattés, Paris, 1987, p.162.
[801] Ibidem, **L'Irrémédiable**, („De v-aş cunoaşte, o lacrimi ale muritorilor!", trad. n.), p.204.
[802] Alfred de Vigny, **op. cit**., p. 31.
[803] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu-Culotură şi creaţie**, Editura Eminescu, 1974, p.174.
[804] M. Eminescu, **Poezii**, p.134.
[805] Ibidem, p.135.
[806] Johan Peter Eckermann, **Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p.444.

iar nu demonică. În această a doua descindere, Luceafărul pare a avea o substanţă comună cu cea a byronianului Manfred, cel „*Half dust, half deity, alike unfit/To sink or soar.*"[807] („*Pe jumătate praf, jumate zeitate, nerostuit în nici un fel/Pentru–a cădea sau a se înălţa"* – trad. n.). În comparaţie cu demonul lermontovian, care visa reintegrarea în armonia iniţială pre-adamică prin iubire şi uitare de sine, Luceafărul este pătruns de o iubire gravitaţională, coborâtoare, întrucât odrasla împărătească se va dovedi a nu fi o ascetică Tamară, ci hedonista Cătălină. Oricum, aşa cum înţelegea şi Elena Loghinovski, realizatoarea unei paralele între capodopera eminesciană şi cea lermontoviană, „integritatea structurii spirituale a Luceafărului îl apropie mai mult de eroii lui Shelley, iar idealitatea sa eterică, de personajele lui Keats sau Hölderlin. În ambele cazuri este evident elementul clasic"[808]. Aşadar, deşi căutarea perechii androgine pare inversă celei din **Miron şi frumoasa fără corp**, Luceafărul este şi el în urmărirea eternului feminin – căci „*etern-femininul/Ne-nalţă-n tării*"[809] – şi nu a femeiescului ca individualitate limitativă. Astrul reiterează intenţia Prometeului shelleyan, cel care prin căsătoria cu personajul-simbol Asia plănuia revigorarea spirituală a umanităţii: „*În minţile care sfidează cerul/Se strânge gând cu gând, pân'se desprinde/Un mare adevăr, iar împrejuru-i/Noroadele răsună, zguduite/Din temelii – la fel ca munţii-acum*"[810].

Dar **Luceafărul** avea să fie privit, în avalul axei temporale, şi ca un predecesor al baladei barbiene **Riga Crypto şi lapona Enigel**, unde situaţia arhetipală este aceeaşi, dar înfăţişată într-o perspectivă răsturnată. Deosebirile de detaliu sunt însă numeroase; astfel, „*regele ciupearcă*" o îndeamnă pe mica laponă să lase, să uite soarele: „*În somn fraged şi răcoare*"[811]. „*Mirele poienii*" are înfăţişare grotescă, dar cuvântul său pătrunde în inimă „*ca o lamă de blestem*". Rugămintea lui: „*Dacă pleci să culegi,/Începi rogu-te cu mine"* este doar o închipuire a sacrificiului, căci speranţa lui este ca Enigel: „*De partea umbrei moi să treacă...*". La fel, şi Luceafărului i se cere o „lumire", care însă nu echivalează cu degradarea existenţială implicată de vieţuirea alături de „*ciupearca crudă de pădure*"[812]. Enigel „*se-nchină la soarele înţelept*" a cărui „*roată albă*" „*e stăpână/Ce zace-în sufletul-fântână"*; suflet apolinic, aşadar, mesager al luminii, aşa cum este şi Hyperion. Apropierea de laponă se dovedeşte fatală regelui Crypto care, surprins de soarele-adevăr, se „*înăcreşte*", devenind ciupercă veninoasă, cu înfăţişarea marcată pe vecie: „*Ascunsa-i inimă plesneşte,/Spre zece mii peceţi de semn,/Venin şi roşu untdelemn/Mustesc din funduri de blestem*"[813]. Astfel, Crypto cel ascuns, dat de gol, ajunge să se însoţească: „*Cu măsălariţa mireasă,/Să-i ţie de împărătească*"[814] – reiterare grotescă a alăturării lui Cătălin de Cătălina. În ambele poeme se face simţită o „polarizare a simbolurilor"[815], în sensul de disociere a regnului vital („*eu sunt vie"*), ca latură fenomenală a vieţii, de cel numenal, trecut dincolo de parametrii fiinţării comune. Invitaţia lansată de Crypto este una de întoarcere la „starea de increat", aşa cum şi Luceafărul o chema pe prinţesă în cristalul „*de mărgean*" al lumii subacvatice, însemnând „refugiul în apa primordială purificată, lipsită de conştiinţa noţiunii de timp", şi o întoarcere „la preexistenţe, la acele esenţe embrionare care pot guverna lumea în principiu, înainte de a o crea, manifestându-se în ea"[816]. Concluzia ar fi că „de ambele părţi e vorba astfel de o alienare a unuia în folosul celuilalt."[817].

Dovadă a puterii de perpetuare în timp a mitului eminescian este o **Baladă** a lui Miron Radu Paraschivescu, în fapt o condensare a substanţei epice din **Luceafărul**: „*Domniţa visa un voinic/Pe care nu-l văzuse niciodată;/De-aceea stătea-ngândurată/Iar lîngă dânsa, pajul mic/Cu mâinile albe,*

---

[807] în Elena Loghinovski, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p.60.
[808] Ibidem, p.241.
[809], Johann Wolfgang Goethe, **Faust**, p. 543.
[810] Shelley, **op. cit**., p. 413.
[811] Ion Barbu, **Poezii**, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 28.
[812] Ibidem, p. 29.
[813] Ibidem, p. 29.
[814] Ibidem, p. 30.
[815] Marin Mincu, **op. cit.,** p. 25.
[816] Ibidem, p. 23.
[817] S. Paleologu-Matta, **op. cit.**. p. 121.

*de nea,/Cu straie de aur şi catifea,/Stătea în genunchi şi-o privea,/Dar pajul nu ştia nimic.//Luna coborâse în pridvor./Carnea domniţei ardea de dor/Şi-o străbătea un tainic fior./Domniţa, goală de sus până jos,/A chemat lângă dânsa pajul cel frumos;/Carnea ei frigea de dor,/Mâinile au coborât uşor,/Mâinile albe ale pajului mic./Luna s-a ascuns după un nor/Şi nu s-a mai văzut nimic.*"[818]. Un **Luceafăr** revăzut în secolul XX ca mitos al dorului defulat compensatoriu.

În cea de-a doua întrupare, Luceafărul, fiul luminii şi al întunericului, este un titan primordial („*Puits de Vérité, clair et noir,/Où tremble une étoile livide*"[819]). El nu mai aparţine total Numinosului, precum prima oară, semn că tensiunea erotică îi modificase oarecum natura. În opinia lui George Călinescu „e clar că el e «genial» numai pe măsura apatiei şi că scurta agitaţie pasională a fost o eroare"[820]. Astrul, în noua sa ipostază, o invită pe fecioară să-şi „*lase lumea*" pentru a pătrunde ca mireasă în sfera stelară, unde ea ar urma să strălucească cu o maximă luminozitate: „*Pe-a mele ceruri să răsai/Mai mândră decât ele*"[821]. În faţa sephirotului, sau a eonului hipercosmic[822], prinţesa este încercată de tulburările somatice: „*Mă dor de crudul tău amor/A pieptului meu coarde,/Şi ochii mari şi grei mă dor,/Privirea ta mă arde'*"[823], cunoscute de la fata din **Zburătorul** lui Ion Heliade Rădulescu: „*Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se zbate,/Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc;/Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!*"[824].

### V.5. Cătălina – între riscul de-limitării şi limitarea riscului

Nu mai avem un răspuns negativ direct, de data această, ci o mărturisire a neputinţei fizice în faţa chemării uranice sau neptunice a iubitului (acolo unde îşi chema perechea şi zmeul din **Fata în grădina de aur:** „*O, vin cu mine, scumpă,-n fundul mării/Şi în palate splendizi de cristal*"[825]). În cheie bachelardiană, tânăra ar dialoga cu sine în vis prin daimonul ei obiectivat, căci visul coincide cu momentul pierderii conştiinţei individuale, când sufletul poate pătrunde până la straturile cele mai adânci ale eului[826]. Pierdută pe serpentinele visului, eroina ar fi în pericol de a „se lăsa covârşită de eul său impersonal oniric şi a-l pierde pe cel real". După această încercare, ea va reuşi să se înapoieze în „fericirea limitelor", reintegrându-se „*cercului strâmt"* şi beneficiind de „*noroc*"[827]. Numai că, judecând în felul acesta, pierdem posibilitatea de privi întâlnirea dintr-o perspectivă etic-eroică. Tot în tiparul lui Bachelard, aflat în filiaţie jungiană, Cătălina ar fi *anima* eminesciană, în timp ce Luceafărul reprezintă corespondentul masculin al reveriei, *animus*-ul. În felul acesta, „dorinţa de ilimitat este [...], fără ca eroina s-o ştie, dorinţa morţii"[828].

Prinţesa trebuie să-şi reprime dorinţa de ilimitat, pentru că Luceafărul o arde prin incandescenţa privirii sale. Acesta este pragul dintre muritor şi nemuritor – erupţia de strălucire, de adevăr – pe care ea, în veleitarismul ei inocent, pare a nu-l presimţi. Prezenţa mirelui ceresc o copleşeşte într-o asemenea măsură, încât şi limbajul lui i se înfăţişează ca fiind de sorginte prea aleasă şi prea complexă pentru a putea fi „decodat" de intelectul ei: „*Deşi vorbeşti pe înţeles,/Eu nu te*

---

[818] Miron Radu Paraschivescu, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.8.
[819] Baudelaire, **op. cit.**, **L'Irrémédiable (**„Izvor de Adevăr,/Unde tremură o stea lividă", trad. n.), p. 206.
[820] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.96.
[821] M. Eminescu, **Poezii**, p.134.
[822] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.101.
[823] M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.
[824] Ion Heliade Rădulescu, **Scrieri Alese**, Editura Albatros, Bucureşti, 1984, p. 27.
[825] M. Eminescu, **Basme**, p. 105.
[826] Marin Mincu, **op. cit.**, p. LIII.
[827] Ibidem, p. LIV.
[828] Ibidem, p.LVI.

*pot pricepe"*. Sensul implicit, aşadar, îi scapă prinţesei, nu cel explicit, fiind, totodată, şi o demisie de la efortul de a-şi asuma o decizie. Invocându-şi simplitatea („*Nu caut vorbe pe ales"*), ea îi cere Luceafărului, în regim de şantaj, sacrificiul suprem: „*Dar dacă vrei cu crezământ/Să te-ndrăgesc pe tine,/Tu te coboară pe pământ,/Fii muritor ca mine."*[829]

La fel, dar din motive mai egoiste – respectiv verificarea sentimentului printr-un sacrificiu disproporţionat şi ireversibil – fata închisă în grădina de aur îi cerea zmeului: „*Fă-mi dar dar nuntă nemurirea ta!*", ceea ce-l determină pe „*geniul în nimb"* să-şi privească adorata „*întunecos şi fără de speranţă*"[830]. În schimbul fidelităţii, Luceafărului i se cere botezul prin moarte, decăderea din starea sa privilegiată de atoatevăzător şi atoateînţelegător. Neputând fi geniale, – dacă luăm în consideraţie opinia lui Schopenhauer, după care: „Wieber können bedeutendes Talent, aber kein Genie haben: denn sie bleiben stets subjektiv"[831] – femeile cu greu pot înţelege bărbatul de geniu. Este binecunoscuta teorie romantică, răspândită cu precădere de Coleridge, conform căreia talentul ţine mai mult de dexteritate, de virtuozitate, în timp ce geniul este o manifestare divină, un legiferator al artei. Trecerea inversă a nemuritorului prin vămile morţii se face sub puterea, de data aceasta malignă, a sortilegiului iubirii. La acest punct, George Călinescu consideră că tânăra îl „smulge pe Luceafăr din cer printr-o formulă teurgică", întrucât el este „astrul veneric, [ce, n.n.] nu poate sta nesimţitor la chemările iubirii"[832].

Surprins, Luceafărul realizează că i se cere „*chiar* [subl. n.] *nemurirea [...]/În schimb pe-o sărutare"*[833]. Filonul raţionalist al făpturii cereşti se întrevede în acest răspuns uimit de aroganţa inconscie a fetei. În egotismul ei, aceasta îşi cere drepturile iniţial cu timiditate, apoi cu deplină temeritate. Ca fiinţă de sorginte superioară, Luceafărul îşi domină pornirea de a cumpăni echitatea acestui schimb; situându-se deasupra înclinaţiei omeneşti de a cântări avantaje şi dezavantaje, el este totodată „*jenseits von Gut und Böse*" („dincolo de bine şi de rău"). Iată de ce partea a doua a strofei este pusă sub semnul adversativului „*dar*": „*Dar voi să ştii asemenea/Cât te iubesc de tare"*[834].

Făptura astrală se pretează unei „căderi" asemenea celei a îngerilor atraşi de „fiicele oamenilor" din **Cartea lui Enoch**. Astfel, Luceafărul vorbeşte de „*naşterea din păcat*" şi de primirea „*unei alte legi*", fiind vorba de o „în-carnare" misterioasă, precum cea a „Fiului lui Dumnezeu", Iisus Hristos. Motivul coborârii este, la fel, iubirea – mai puţin iubirea pentru cei „umiliţi şi obidiţi", aici, cât pentru exemplarul perfect, rasat al speciei umane. În aceste sens, de selecţie raţională, observaţia Rosei del Conte mi se pare cu totul peremptorie: „«Căderea» sa, precum în mitul plotinian, nu este propriu-zis o iniţiativă ci mai degrabă un consens: şi nu e nici măcar o „cădere" în materie ci mai degrabă o „iluminare" a materiei"[835]. Putem, deci, vorbi de descântec, dar şi de alegere conştientă.

Din momentul deciziei de a-şi ispăşi dragostea, Luceafărul, deşi „*legat cu veşnicia"*, îşi doreşte ieşirea din limitele frumuseţii eterne şi intrarea între cele ale frumuseţii temporale, pentru că nu există perfecţiune fără limitare. Imperiosul „*ci voi să mă dezlege*" anunţă solemnitatea deschiderii unui nou destin, obţinut prin „dez-legare" definitivă, adică prin sacrificiu suprem. Schimbarea ordinului de fiinţare nu poate fi înţeleasă ca o expediţie ştiinţifică declanşată din curiozitate neutră; descinderea Luceafărului beneficiază de apetit gnoseologic, dar este tragică prin ireversibilitatea ei. Totodată, din atitudinea sa faţă de prinţesă au dispărut şovăielile fiinţei cu discernământ limitat, cuprinsă de beatitudinea rotaţiei mecanice a acelui *train-train de la vie* pe plan astral. Ipostazele angelico-demonice ale Luceafărului au însemnat o schimbare, o dezvelire a chipului titanic al lui Hyperion, faţa nevăzută a acestui personaj complex – *homo duplex*. Se dovedeşte, astfel, că Luceafărul „reprezintă *forţele primordiale*, fiind născut din vidul cosmic (cerul)

[829] M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.
[830] M. Eminescu, **Basme**, p.106.
[831] în George Călinescu, **op. cit**, vol. II, p. 91, („Femeile pot dispune de un talent însemnat, dar nu şi de geniu: de aceea ele sunt mereu subiective"- trad. n.).
[832] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p.92.
[833] M. Eminescu, **Poezii**, p. 135.
[834] Ibidem, p. 135.
[835] Rosa del Conte, **op. cit.**, p.89.

şi noianul apelor (marea), din întunecimea începuturilor fecundată de lumină (noaptea şi soarele), din *chaosul* indeterminat (care la Eminescu are adeseori sensul grecesc etimologic de *spaţiu gol* – de la *chaino*, «a fi deschis»"[836])Dar se poate vorbi şi de o scufundare în teluric, aşa cum o vedea Ion Barbu în poezia **Panteism**: „*Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,/Pe care flori de fildeş ori umed putregai/Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai/Şi-i vom aprinde coapsa fecundă, de femelă*"[837].

### V.6. Prima fază a amorului ludic şi mundan. Deliciile instinctului

Cea de-a doua parte a poemului se încheie abrupt, cu „*ruperea*" „*din locul lui de sus"* a astrului, transpus acum într-o perspectivă a spaţiului infinit, pierzându-se pe sine „*De dragu-unei copile*": „*Şi se tot duce...S-a tot dus*"[838]. Orice hamletism ţinând de o *captatio benevolentiae* sfârşeşte aici, psihologia luciferiană primind accente hyperionice. Călătoria *ab origine* va fi în acelaşi timp şi o „*pierire*" din tării.

Devine pregnant, astfel, că frumuseţea poemului rezidă nu numai în limbajul cristalin de mari sonorităţi, dar şi în structura aproape romanescă, am putea spune, de întretăieri ale planurilor intrigii, de anticipaţii şi amânări, asemeni **Imperialului** beethovenian.

Această secţiune a poemului tratează, după cum bine se ştie, o idilă adolescentină completată cu o neaoşă *ars amandi* – lecţia-capcană pe care o oferă „*vicleanul copil de casă*". Condiţia lui Cătălin este umilă („*Băiat din flori şi de pripas, / Dar îndrăzneţ cu ochii"*), spre deosebire de Florin, eroul basmului, care era fecior de împărat; modalitate prin care se subliniază contrastul dintre el şi Luceafăr, anticipând atracţia spre derizoriu a prinţesei. Pajul trăieşte sub semnul lui *Tyche*, al norocului, al prilejului bun dar întâmplător, căci, conform preceptului ovidian din **Ars amandi**, „*Casus in eventu est: licet hic indulgeat ausis*"[839]. De aceea, când el percepe împlinirea fizică a Cătălinei („*Dar ce frumoasă se făcu/Şi mândră, arz-o focul*"), se decide să-şi încerce şansa. Este prima oară când fata de împărat primeşte un nume propriu, ieşind din perimetrul superbiei reprezentative. Simetria onomastică – Cătălin, Cătălina – nu lasă nici o urmă de îndoială cu privire la predestinarea pe care le-o impusese poetul: aceea a fericirii restrânse, agnostice şi limitative metafizic. La acest nivel, idila se înfiripă conform unui ritual instinctiv şi eficient: Cătălin o cuprinde „*-n treacăt*" pe Cătălina printr-un „*ungher degrabă*"[840]. Dialogul dintre cei doi este o mostră de aţâţare erotică la modul folcloric, sub imperiul unei „*furiosa libido*"[841], departe de solemnitatea onirică – de *amore cortese* - a sentimentului din prima parte a poemului. Privitor la această umanizare a îndrăgostirii, – despre care Nietzsche ar fi spus: *menschen zu menschen* („omenesc, prea omenesc") – se observă că, în varianta versificată a basmului, Florin îşi răpeşte iubita cu ajutorul unei somptuoase păsări măiestre şi că, pentru a ajunge sub zidurile castelului-închisoare, trebuie să reziste tentaţiilor din valea amintirii şi din cea a disperării, după care se confruntă cu „*un balaur tologit la soare*"[842]. Adânca umanitate din prelucrările succesive ale lui Eminescu se întrevede şi în modificarea finalului aspru din basmul cules de Kunisch. Astfel, în **Fata în grădina de aur** tinerii îndrăgostiţi sunt blestemaţi să nu moară deodată, în timp ce ultima strofă a **Luceafărului** proclamă iertarea întristat-orgolioasă a geniului (singurul care beneficiază de o transcriere înălţătoare, prin ridicarea sa de la stadiul de zmeu la cel de astru). Faţă de Florin, Cătălin este când rugător, când imperial şi agresiv -din nou parcă ascultând de îndemnul ovidian „*Promittas facito! quid enim promittere laedit?*"[843];

---

[836] Matei Călinescu, **op. cit.**, p.174.
[837] Ion Barbu, **op. cit.**, p.67.
[838] Ibidem, p. 136.
[839] **Florilegium Ovidianum**, ediţie îngrijită de Grigore Tănăsescu, Editura Scripta, Bucureşti, 1996, p. 118, („Întâmplarea decide succesul: pe cei îndrăzneţi ea-i slujeşte", trad.de Grigore Tănăsescu).
[840] M. Eminescu, **Poezii**, p.136.
[841] **Florilegium Ovidianum**, p.118.
[842] M. Eminescu, **Basme**, p.102.
[843] **Florilegium Ovidianum**, („Promite, promite întruna! Găseşti vreo pagubă-n asta?", trad. de G. Tănăsescu), p. 120.

aceeaşi strategie o va aplica şi cuceritorul eminescian din poemul **Minte şi inimă**: „*Iar el râzând răspunde/Că nu cunoaşte mila;/De nu-i voi da de voie/Mi-o ia el cu de-a sila*”[844].

Deşi fata, aflată şi acum sub magia stelară, mai stă încă pe gânduri, pajul îi cere să râdă şi să-i dea „*o gură, numai una*”. Ea însă pluteşte într-o stare de neştiinţă a amorului fizic („*Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri”*)şi este prinsă cu „*un dor de moarte*” de „*luceafărul din cer*”[845], cel care este desfăcut şi desface – la rândul lui – de tentaţiile teluricului. Cu toate că Baudelaire descoperise cu amărăciune că femeia poate fi o „*machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!/Salutaire instrument, buveur du sang du monde*”, Cătălina nu ne apare ca o femeie-vampir, ci mai degrabă ca o fiinţă lipsită de voinţa de a se menţine la nivelul regal al amorului: „*Femme impure! L'ennui rend ton âme cruelle’*”[846]. Deficienţa ei constă, aşadar, nu în absenţa impulsului către înălţimi, ci a constanţei sufleteşti. Iată de ce lui Cătălin îi vine destul de uşor să-i arate „*din bob în bob amorul*”, atâta timp cât ea este dispusă să stea „*cu binişorul*”; deoarece, să nu uităm, „*audentem Forsque Venusque iuvat*”[847]. Comparaţia folosită de poet este cum nu se poate mai pertinentă pentru a descrie relaţia vânător-pradă ce stă la baza iubirii instinctuale: „*Cum vânătoru-ntinde-n crâng/La păsărele laţul’*”[848].

Este vorba despre „demonia senzualităţii, luciul ei de gheaţă“[849], diferită de intensitatea onirică a primei îndrăgostiri, consumată acolo unde „între fiinţă şi nefiinţă e un joc voluptos, un descîntec de stihii şi o sorginte de senzualităţi *ontice* [s. n.], în nadirul infinit al morţii”[850]. Jocul dintre adolescenţi preia un simbolism subtil, al unei corespondenţe pe verticală între *sus* şi *jos*. Astfel, Cătălinei, hipnotizată încă de strălucirea astrului (dovadă sunt ochii ei „*nemişcători*”), i se cere să-l privească la fel, *de jos în sus*, pe Cătălin – care se substituie în felul acesta imaginii iubitului uranic -, cu rezultatul unei „*nesăţioase*” şi „*dulci*” priviri pentru toată viaţa. O dată înfăptuită această înlocuire la nivel imaginativ şi apoi la cel mental-lucid, „*deplina*” cunoaştere a noii iubiri se realizează prin contopirea în sărut: „*Când sărutându-te mă-nclin,/Tu iarăşi mă sărută*”.

Cătălina îl ascultă pe „*copilaş*” (diminutiv indulgent, ales pentru sugestia de joc şi iresponsabilitate) „*uimită şi distrasă*”. În faţa noului tip de cunoaştere ea se comportă „*ruşinos şi drăgălaş*” şi „*mai nu vrea, mai se lasă*”[851]. Ruşine datorată poate abolirii cuvântului, faţă de comunicarea cu Luceafărul, desfăşurată sub regimul *rostirii*, iar nu al *atingerii.*

Prinţesa recunoaşte, totuşi, în paj un posibil *alter ego* atunci când admite că: „*Şi guraliv şi de nimic,/Te-ai potrivi cu mine...*”. Există o latură ludică, înclinată să ia totul *à la legere*, în compoziţia sufletească a vlăstarului regal. Această latură o împiedecă să aibă acces la cunoaşterea completă şi absolută, dar îi conferă vitalitate şi autenticitate ca personaj literar. Ea nu este încercată de baudelairiana „*la froide majesté de la femme stérile’*”[852]. Un singur *dar* apare în calea idilei însăilate prin cotloanele castelului, şi el este legat de cealaltă latură, cea marin-contemplativă a fetei. Orizontului îngust al fericirii oferite de Cătălin i se opune cel ilimitat pe care i-l descoperise luceafărul „*răsărit/din liniştea uitării*”. În funcţie de „orizontul de aşteptare”. fiecăruia i se poate ivi un Luceafăr sau un Cătălin.

### V.7. Suprapunerea barocă a oglindirilor. Iubirea *coborâtoare*

Mai este vorba, apoi, şi de complexa relaţie stea-mare, uranic-neptunic, lumină-întuneric, întâlnită la Eminescu. Luceafărul este cel care penetrează fosforic întunecimea de haos a mării; de

[844] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 156.
[845] M. Eminescu, **Poezii**, p.137.
[846] Charles Baudelaire, **op. cit.**, („maşină oarbă şi surdă, bogată în cruzimi!/Salutar instrument, îmbătat de sângele lumii”, trad. n.), („Femeie impură!Urâtul îţi roade inima crudă”, trad. n.), p.71.
[847] **Florilegium Ovidianum**, p.122, („Soarta şi Venus i-ajută pe cei care au cutezanţă “, trad. de G. Tănăsescu).
[848] M. Eminescu, **Poezii**, p.137.
[849] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 165.
[850] Ibidem, p. 166.
[851] M. Eminescu, **Poezii**, p.137.
[852] Charles Baudelaire, **op. cit.**, („recea maiestate a femeii sterile”, trad. n.), p. 76.

aici şi atracţia magnetică a elementelor contrarii, apă şi foc: „*Când ale apei valuri trec/Călătorind spre dânsul*”[853]. Luceafărul este cel care dă perspectivă orizontală şi verticală întinderii oceanice – îi conferă sens, cu alte cuvinte. El face posibilă comunicarea între *civitas Dei* şi *civitas terrena*, înlesnind trecerea selectivă dintr-una într-alta. Amorul Luceafărului se face cunoscut prin *lucire*, aşa cum întreaga natură eminesciană foloseşte drept cod al comunicării inter-cosmice lucirea şi sclipirea. Se întregeşte, astfel, un mit al oglinzii ca prelucrare romantică a recuzitei baroce. Oglinda este suprafaţa impenetrabilă, mediu al re-transmiterii imaginii reflectate către interiorul ei, prin auto-contemplare. De aceea marea se constituie într-o oglindă planetară ce reflectă stelele prinse de un firmament care, şi el, apare ca o oglindă când tulbure, când clară. Un joc de oglinzi paralele, născător de adâncimi insondabile şi subliminale, aşa cum îl vedea şi Baudelaire: „*Homme libre, toujours tu chériras la mer!/La mer est ton miroir; tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame,/Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.//Tu te plais à plonjer au sein de ton image*”[854].

Lucirea amoroasă a Luceafărului poate fi simultan altruistă („*Durerea să-mi alunge*”) şi elitistă („*Dar se înalţă tot mai sus,/Ca să nu-l pot ajunge*”). În felul acesta astrul ridică, stimulează, înnobilează. Faptul că fata are multe porniri gravitaţionale îl face pe acesta să pătrundă „*trist cu raze reci/Din lumea ce-l desparte...*”[855]. Identificăm, astfel, o relaţie maestru-discipol a cărei extincţie este anticipată, deja, de la jumătatea poemului, prin resemnarea Cătălinei, care îşi abstractizează iubirea şi refuză o implicare totală: „*În veci îl voi iubi şi-n veci/Va rămânea departe...”*

Sfâşierea ei interioară se desfăşoară pe două planuri - unul diurn-terestru şi altul nocturn-eteric: „*De-aceea zilele îmi sunt/Pustii ca nişte stepe,/Dar nopţile-s de-un farmec sfânt/Ce nu-l mai pot pricepe*”[856]. În felul acesta, prinţesa se defineşte ca o făptură de formaţie barocă, pentru care regimul nocturn al imaginaţiei înseamnă proiectarea în mister şi în aventură erotico-gnoseologică. Autenticitatea revelaţiei ce-i fusese oferită este susţinută tocmai de imposibilitatea de a fi descrisă şi înţeleasă în totalitate, ca şi de rememorarea ei în cheie sacră. Iar dacă tânăra s-ar fi lăsat cotropită de inerţia acestei staze, ei i s-ar fi putut aduce învinuirile de persistare în ambiguitate şi de lipsa curajului moral, dar în nici un caz de frivolitate infidelă: „*Tes yeux, où rien ne se révèle/De doux ni d'amer,/Sont deux bijoux froids où se mêle/L'or avec le fer*”[857].

Oricum, pentru Cătălin aceste argumente nu au nici un înţeles („*Tu eşti copilă, asta e...*”). Insensibil la metafizica amorului, el lansează etern-haiducescul: „*Hai ş-om fugi în lume*”, în scopul *pierderii urmelor* şi a *uitării de nume.* O chemare în anonimat, în evidentă contradicţie cu invitaţia basileică, atotcârmuitoare, lansată de Luceafăr. Dar mai este şi „momirea” amoroasă a perioadei veroniene, îndulcită de gândul ieşirii din „oraşul-furnicar” şi de pierderea izbăvitoare în natură, văzută ca o întoarcere la ingenuitatea copilăriei. Aşa se face că fugarii se imaginează vieţuind „*cuminţi*”, „*voioşi şi teferi*”. Mai există o implicaţie a fugii, şi anume pierderea „*dorului de părinţi/Şi visul de luceferi*”[858]. Eradicarea dorului şi a visului – a trecutului sentimental şi a imaginaţiei înălţătoare, deci – este ceea ce doreşte să obţină pajul, speriat de ora la care –în viziunea lui Vasile Voiculescu -: „*Dă haosul din nou în muguri cruzi,/Luceafărul îşi caută pereche/Şi carnea spaţiilor tremură...*”[859].

Se creează, astfel, o paralelă la cererea prinţesei către Luceafăr – aceea de a cădea în cercul muritorilor -, întrucât şi Cătălin încearcă să o abată pe Cătălina de pe o orbită mai vastă, pentru a o integra alteia, de rază mult mai scurtă. O situaţie arhetipală de captare a existenţelor superioare

---

[853] M. Eminescu, **Poezii**, p. 138.

[854] Charles Baudelaire, **op. cit.**, **L'Homme et la Mer**, („Omule liber, totdeauna vei îndrăgi marea!/Marea e oglinda ta; în infinita tremurare a oţelului ei/Tu îţi contempli sufletul,/Căci spiritu-ţi, la fel, e-un abis.//Cum îţi mai place să plonjezi în chiar miezul înfăţişării tale”, trad. n.), p.47.

[855] M. Eminescu, **Poezii**, p. 138.

[856] Ibidem, p.138.

[857] Charles Baudelaire, **op. cit.**, **Le serpent qui danse**, („Ochii tăi, unde nimic aspru sau blând/Nu se citeşte,/Sunt două bijuterii reci unde se amestecă/Fierul cu aurul”, trad. n.), p. 78.

[858] M. Eminescu, **Poezii**, p.139.

[859] Vasile Voiculescu, **Poezii, Dintr-o cântare a cântărilor profană**, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1995.

de către cele inferioare, reluată ulterior de Ion Barbu în **După melci**, **Ritmuri pentru nunţile necesare** şi, bineînţeles, în **Riga Crypto şi lapona Enigel**. Aidoma fetei de împărat, băiatul din **După melci** atrage prin descântec melcul afară din cochilia sa, unde vremea neprielnică îl surprinde şi-l omoară. Bocetul descântătorului nu face decât să consfinţească tragedia: „– *Melc, melc, ce-ai făcut/Din somn cum te-ai desfăcut?/Ai crezut în vorba mea/Prefăcută...Ea glumea*!". Ori îndemnul la recluziunea protectoare, distrusă din joacă şi capriciu: „– *Astea-s vorbe şi descântec!/Trebuia să dormi ca ieri,/Surd la cânt şi îmbieri*"[860].

Pentru Luceafăr, experienţa amoroasă – necesară, însă amară – înseamnă cunoaştere, dar şi „cădere", precum se va întrezări şi în **Ritmuri pentru nunţile necesare**: „*Înspre tronul moalei Vineri/Brusc, ca toţi amanţii tineri,/Am vibrat/Înflăcărat:/Vaporoasă/Rituală/O frumoasă/Massă/Scoală!/În brăţara ta fă-mi loc/Ca să joc, ca să joc,/Danţul buf/Cu reverenţe/Ori mecanice cadenţe.//Ah, ingrată/Energie degradată,/Brută ce desfaci pripită/Grupul simplu din Orbită,/Veneră/Inimă/În undire minimă*". Cădere din roata luminoasă, dar rece, a raţionalului Mercur, până la stadiul de: „*Paj al Venerii,/Oral/Papagal!/În cristalul tău negat,/Spre acel fumegat/Fra Mercur/De pur augur,/Peste îngeri, şerpi şi rai/Sună vechi:/I-ro-la-hai*"[861].

### V.8. Zborul la origine şi chestionarea ilimitatului. Tentaţia re-înfiinţării fiinţei

A treia parte a poemului descrie, după principiul intersectării planurilor epice, călătoria Luceafărului – „*rupt*" din locul său - prin spaţiu şi timp, către Demiurg. Imaginea proiectării astrului într-un *abyssus superior* este glorioasă: „*Creşteau/În cer a lui aripe,/Şi căi de mii de ani treceau/În tot atîtea clipe.*"[862]. Sugestia hipertrofierii aripelor luciferiene este o descifrare metaforică a formulei fizice V=S/T. Cu cât sporeşte eforul cinetic, cu atât se comprimă durata temporală, încât vremea ajunge să fie măsurată în ani-lumină. Timpul devine clipă.

Zborul Luceafărului se desfăşoară între două ceruri paralele – reprezentare cartografică a cosmosului de sorginte ptolemaico-aristotelică: „*Un cer de stele dedesubt,/Deasupra-i cer de stele*". În această structură universală fixă, numai Cătălina şi Luceafărul sunt puncte mişcătoare: „*Părea un fulger ne-ntrerupt/Rătăcitor prin ele*"[863]. Dar după această primă viziune însoţită de atributele claritǎţii şi stabilităţii, urmează o lume supra-lunară: „*a chaosului văi*". În fapt, călătorul atinge punctul generic al luminii; el ia parte, astfel, la prima zi a creaţiei, deoarece parcursul său este şi o întoarcere la acea *fons et origine* a tuturor lucrurilor. Zborul către Fiinţă, în limbaj heideggerian, este „modalitatea de a fi" (*Seinsweise)*a *Dasein*-ului. Conştiinţa limitei se traduce în chestionarea ilimitatului; de aceea *Dasein*-ul „nu are o fiinţă dată odată pentru totdeauna (*ein Vorhandensein,* „o prezenţă inerţială")"[864]. Hyperion se întoarce către propria sa geneză („*Vedea, ca-n ziua cea dintâi,/Cum isvorau lumine*"), într-un efort de a o modifica. Scopul lui, temerar, nu este unul egoist, ci e determinat de dorinţa de a se integra lumii iubirii, chiar dacă aceasta este perisabilă. Căci Luceafărul nu este *weltlos* („lipsit de lume")şi *weltarm* („sărac în privinţa lumii"), ci *weltbildend (*„plăsmuitor de lume")[865]. Din aceste raţiuni ajunge Hyperion în miezul Nimicului; iar dispoziţia afectivă, *Stimmung*-ul, care-l îndreaptă către *fiinţarea ca fiinţare* este teama (*Angst)*– teama de moartea afectivă. Dacă demersul hyperionic poate fi văzut ca o revoltă titanică, ca o negare, tot sentinţa heideggeriană este cea care îl absolvă: „Nimicul este mai originar decît nu-ul şi negarea"[866]. Nimicul, care „reprezintă totala absenţă a deosebirii"[867], nu va concede demisiei hyperionice căci

[860] Ion Barbu, **op. cit.**, p.13.
[861] Ibidem, pp. 33-34.
[862] M. Eminescu, **Poezii**, p. 139.
[863] Ibidem, p. 139.
[864] Martin Heidegger, **Repere pe drumul gîndirii**, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p.31.
[865] Ibidem, p. 22.
[866] Ibidem, **Ce este metafizica?**, p. 38.
[867] Ibidem, p. 39.

„Nimicul însuşi nimicniceşte”[868]. Pentru filozoful german *Da-sein* înseamnă „stare-de-menţinere (*Hineingehaltenheit)* în Nimic”, iar această „aflare-dincolo de fiinţare”[869] este numită transcendenţă. Totuşi, deşi Luceafărul se menţine într-o existenţă metafizică („ μετα τα φυσικά”), „într-o depăşire a fiinţării în întregul ei”[870], cea care sapă adânc în el este presimţirea finitudinii (*Verendlichung).* Intrat într-o criză a limitării, într-o „irumpere care face să erupă” (*der aufbrechende Einbruch*)[871], astrul – ca emisar al cosmosului – este absorbit de haos. Sub presiunea vitezei, lumina pare să se lichefieze: „*Cum izvorând îl înconjor/Ca nişte mări, de-a-notul.../El zboară, gând purtat de dor,/Pân'piere totul, totul*”[872].

Vidul spaţial implica, totodată, involuţia temporală. Este „anticamera” Demiurgului, trecerea prin „în zadarul” Nimicului pentru a izbucni, apoi, fără nici un preambul dantesc, în superbia divină. Mai poate semnifica, în lecţiune aristotelică, trecerea de la potenţă la act: „*Căci unde-ajunge nu-i hotar,/Nici ochi spre a cunoaşte,/Şi vremea-ncearcă în zadar/Din goluri a se naşte.*”[873].

Nu mai puţin zborul Luceafărului poate fi descifrat în cheie daoistă, ca însemnând „călătoria la Originea lucrurilor”, întoarcerea la începutul tuturor lucrurilor. Acolo, spiritul iniţiatului se poate desface din corsetul spaţio-temporal pentru a retrăi eternul prezent – cel despre care vorbea şi Schopenhauer. Aşa va fi înţeles şi extazul mistic al şamanului, în timpul căruia acesta zboară către „Centrul Lumii”, unde, eliberat de constrângerile cronotopice, are şansa de a se reintegra epocii paradiziace de dinainte de „cădere”[874]. Singura deosebire, esenţială, rezidă în faptul că Hyperion nu spintecă haosul pentru a se reintegra cosmosului, ci pentru a cere dreptul la „cădere”, în iluzia unui liber arbitru. Recunoaştem superbia volitivă a Prometeului shelleyian: „*Rămîn monarh deplin asupra mea,/Stăpân peste lăuntricele-mi chinuri”*[875].

În afara Nimicului îşi mai face simţită prezenţa o altă forţă („*O sete care-l soarbe”*), Fiinţa absolută, întrucât , „Fiinţa pură şi Nimicul pur sunt unul şi acelaşi lucru”[876]. Numai în acest sens Nimicul devine demn de a fi supus întrebării *(fragwürdig)*[877]. Şi doar pe „temeiul uimirii – adică a stării-de-revelare a Nimicului – se naşte „de ce”-ul”[878]. În acelaşi timp, absorbţia în neant coincide cu abandonarea memoriei („*E un adânc asemene/Uitării celei oarbe*”); încercare letheică la care Luceafărul va rezista, totuşi. Dovadă că, o dată ajuns în faţa Demiurgului, nu uită să ceară – fără nici un fel de preambul – eliberarea de sub atemporalitate, văzută în toată materialitatea sa incredibilă: „*greul negrei vecinicii*”. Adresarea către marele creator se face cu apelativul Părinte, spre deosebire de ezotericul Adonai cu care îl gratula zmeul din **Fata în grădina de aur**: „– *O, Adonai! al cărui gând e lumea”*[879]. Tot acolo, zmeul se acuza („*Pe-o muritoare eu iubesc, nebunul*”)şi-şi implora, practic, distrugerea: *„Şi sfarmă-n aşchii vecinicia mea!”*[880]. Dar iată că Hyperion vorbeşte de „*a lumii scară-ntreagă*”, consacrând imaginea despotului atotputinte din marile poeme romantice; imagine legată de factorul *putere*, aşa cum fusese el semnalat încă în **Paradisul pierdut** al lui John Milton, unde gloria lui Iehova amintea de fastul curţii lui Carol I[881]. Este, în fond, o negociere („*O, cere-mi Doamne, orice preţ*”)între Hyperion şi Demiurg – aşa cum remarca încă Garabet Ibrăileanu -, având ca scop schimbarea de soartă; ceea ce, în concepţia astrului, ar fi destul de simplu întrucât Demiurgul este α şi ϖ: „*Căci tu isvor eşti de vieţi/Şi dătător de moarte*”. Dar - observă Ion Negoiţescu

---

[868] Ibidem, p 43.
[869] Ibidem, p. 44.
[870] Ibidem, p. 47.
[871] Ibidem, p. 35.
[872] M. Eminescu, **Poezii**, p.139.
[873] Ibidem, p 139.
[874] Mircea Eliade, **Istoria credinţelor si ideilor religioase**, vol. II, Editura Universitas, Chişinău, 1992, p. 34.
[875] Shelley, **op. cit**., p. 377.
[876] G. W. F. Hegel,**Ştiinţa logicii**, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 64.
[877] Martin Heidegger, **op. cit.**, p. 49.
[878] Ibidem, p. 50.
[879] M. Eminescu, **Basme**, p. 109.
[880] Ibidem, p. 110.
[881] în Matei Călinescu, **op. cit,**, p. 47.

– Dumnezeul creştin lipseşte din universul poemului eminescian, „peste care îşi întinde stăpînirea doar *imaginea* divinităţii, Demiurgul. Acesta, după gnosticii valentinieni, a fost creat de Sophia-înţelepciunea, ca un omagiu celui nevăzut şi – nici bun nici rău – stă între Dumnezeu şi Satana, fiind un fel de Logos platonician, şi deci pe linia ideii hegeliene atât de prezentă în figurările lui Eminescu."[882]. Neintuind acest aspect, Hyperion îşi combină absurda cerere cu o ofertă pe măsură: „*Reia-mi al nemuririi nimb/Şi focul din privire*"[883]. S-ar produce, astfel, o stingere a fiinţei, o ridicare a harului, compensatorie pentru profana *„oră de iubire*" pe care el şi-o doreşte.

De observat este că ceea ce-l mistuie pe Luceafăr nu e revolta ci pasiunea; de aceea zborul său nu va fi blocat de *poarta închisă* ce poate deveni „cauza complexului luciferic"[884], aşa cum se întâmplase cu nesăbuitul Dan-Dions. Într-un fel, tulburarea pe care Hyperion o provoacă în cosmos decurge dintr-un anumit *tedium* şi o dorinţă de a inversa condiţia de „om nemuritor" cu aceea de „zeu muritor", având în vedere felul în care erau ele înfăţişate în concepţia curajoasă a lui Heraclit[885]. În ambele cazuri, *imitatio Dei* rămâne datoria maximă a Luceafărului, care se fereşte, pe cât posibil, să cadă în *hybris*-ul căutării exclusive a fericirii personale; deşi ne aducem aminte de natura compozită a sufletului său - revelată în cele două „naşteri" stihiale -, asemănătoare celei satanice din **Eloa**· lui Alfred de Vigny: [ Satan, n.n. ] „*Purta o diademă legată-n negru-i păr,/Era coroană, poate, povară-n adevăr*"[886], sau celei a protagonistului din **Demonul** lui Lermontov: „*Strălucitor de frumuseţe;/Şi ca furtuna-n stinsul ei,/Pătrunşi de-o stranie mâhnire/Râvnind pierduta fericire,/Ard ochii lui de neguri greî*"[887]. Mai mult, solicitantul încearcă să-şi motiveze logic pretenţia, aducând ca argument ieşirea iniţială din haos căreia n-ar trebui să-i contravină întoarcerea în neant pe poarta perisabilei fericiri omeneşti. La acest punct, Hyperion încă mai aduce cu duhul htonian, denumit *Eon* de către Adonai, din **Fata în grădina de aur** („Eon", ca expresie subsumată grecescului *daimon* [888]). Astfel scos din *apathia* celestă şi transformat de sentimentul fetei de împărat, Luceafărul „condensează doar ca simbol, într-o magică întrupare, figurile din mitos, plăsmuirile plutonice, acei androgini ai morţii: Voievodul, îngerul Somnului, demonul Somniei, regele Somn, Eonul ce ia trup de androgin pal"[889].

Confesiunea hyperionică, construită din paralele semantice: „*Din chaos Doamne-am apărut/Şi m-aş întoarce-n chaos.../Şi din repaos m-am născut,/Mi-e sete de repaos*"[890], întăreşte, o dată mai mult, impresia de stingere, de scufundare pesimistă în regiunile inferioare ale imperiului sublunar. Haosul şi repaosul se constituie în simboluri brahmanice ale morţii, ale adormirii. Şi, aşa cum considera Edgar Papu, „somnul alcătuieşte un fel de seră închisă, unde se coc fructele dragostei, adăpostite de frigul treaz al stării de conştiinţă"[891]. Întregul fragment intră în analogie cu cel din **Katha Upanişad**, unde tânărul înţelept Naciketas îl întâlneşte pe Yama, zeul morţii, pentru a-i fi dezvăluite tainele celeilalte lumi.[892].

### V.9. Ruptura ontologicã dintre creat şi increat

Pentru prima dată, în acest punct al intrigii, astrul este chemat pe numele său tainic – „numele de putere" din vechea tradiţie egipteană cu care se îmblânzeau duhurile tărâmului de Dincolo -, singurul capabil de a-l smulge din hipnoza iubirii-moarte. Luceafărul este numele

---

[882] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 25.
[883] M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.
[884] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu. Cultură şi creaţie**, p. 160.
[885] în S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 116.
[886] Alfred de Vigny, **Versuri alese**, trad. de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 52.
[887] Mihail Iurevici Lermontov, **Demonul,** trad. de George Lesnea, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 23.
[888] în George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p. 344.
[889] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 164.
[890] M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.
[891] Edgar Papu, **op. cit.**, p. 107.
[892] în Amita Bhose, **Eminescu şi India**, Editura Junimea, Iaşi, p. 125.

jumătăţii de astru întoarse spre pământ, iar Hyperion al celei răsucite către înălţimile supra-lunare. Rostindu-i acest din urmă nume, însoţit de o dezvoltare apoziţională („*ce din genuni/Răsai c-o-ntreagă lume"*), Demiurgul încearcă să-l trezească din uitarea rangului fiinţei sale. Aşadar, nu prin dezvăluirea infidelităţii Cătălinei se purcede la recâştigarea lui Hyperion, ci prin reamintirea demnităţii şi rolului său de erou. Hyperion este o căpetenie stelară cuprinsă într-un intricat sistem astral. Nici Demiurgul nu are cunoştinţă de originea lui exactă, putând doar menţiona că vine „*din genuni*"; în varianta versificată a basmului lui Kunisch Demiurgul îşi va declina preeminenţa asupra Eonului („*Tu, care nici nu eşti a mea făptură"),* înălţându-l, în schimb, la demnităţi originar-orfice*: „Tu, ce sfinţeşti a cerului colone/Cu glasul mândru de eternă gură.../Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,/Când universul era ceaţă sură...?"*[893].

De aceea, uluitoare apare cererea unui asemenea „arhiereu", ce poate fi integrată doar acelor „*semne şi minuni/Care n-au chip şi nume*". Surprinde, însă, şi glasul demiurgic ce se pronunţă cu dispreţ la adresa oamenilor, întrucât aceştia stau sub semnul perisabilităţii: „*Dar piară oamenii cu toţi,/S-ar naşte iarăşi oameni*"[894]. Din acest punct de vedere, omul nu este unicat ci un produs de serie ce se varsă nediferenţiat în oceanul umanităţii, putând determina, cel mult, fluxul sau refluxul istoriei. Cu plecare din acest punct va avea loc tranzacţia dintre Demiurg şi Hyperion. Chiar şi creaţia pământenilor este numai o „*durare-n vînt*" de „*deşerte idealuri"*; în cele din urmă, omul nu poate depăşi istoria – această obsesie a romanticilor – înspre eternitate. Tocmai dintr-o asemenea obositoare repetiţie decurge impresia de inutilitate şi insignifianţă a efortului omenesc: „*Când valuri află un mormânt/Răsar în urmă valuri;*". Totuşi, viziunea demiurgică se integrează „viziunii escatologice, în care se unifică începutul cu sfîrşitul", şi care constituie „fundalul întregii opere eminesciene"[895] (şi pe care G. Călinescu o considera o viziune a unui univers în semicerc, cu capetele arcului în generarea şi extincţia lumii).

Rasa umană stă, de asemenea, sub constrângerea lui *Tyché*, a norocului, fiind incapabilă de a-şi asuma propria libertate (precum îi declara ritos şi Marele Inchizitor, din romanul dostoievskian **Fraţii Karamazov**, reîntrupatului Iisus): „*Ei doar au stele cu noroc/Şi prigoniri de soarte*". La fel se întâmpla şi în poemul de tinereţe **Povestea magului călător în stele** - dar la un nivel superior şi în sens invers -, unde conduita îngerului-pământean determina soarta stelei care rămăsese să-i ţină locul pe boltă. Astfel, trădarea Cătălinei va însemna şi „implozia" astrului corespunzător „duratei" – în accepţie bergsoniană – ei pământeşti. Între mortal şi imortal nu pot exista decât raporturi antitetice, conform opoziţiei dintre determinat şi indeterminat, dintre catafatic şi apofatic: „*Noi nu putem avea nici timp, nici loc,/Şi nu cunoaştem moarte"*[896]. „Necunoaşterea" morţii este un avantaj, dar şi o pierdere, o scădere gnoseologică – un „imobilism al duratei"[897] ce va putea fi regăsit în **Glossă**. De altfel, Allain Guillermou sublinia că „raportul dintre eternitatea creatoare şi eternitatea creată e absurd. Există o soluţie: moartea definitivă, neantul. Dar neantul nu poate fi dat de eternitatea creatoare. Ea s-ar nega pe sine, dîndu-l. Aceasta e drama existenţei (fiinţei)"[898]. Un univers închis şi etern, aşadar, din care nu există evadare ci doar o eternă reîntoarcere. Totodată, aceasta este şi picătura de absurd din oceanul inspiraţiei eminesciene, nu îndeajuns de insignifiantă pentru a nu lăsa impresia unei frustrări exasperate.

Descoperim, astfel, o aparentă *pantha rei*, măsurată de succesiunea ciclurilor solare: „*Din sânul veciniculuiieri/Trăieşte azi ce moare,/Un soare de s-ar stinge-n cer/S-aprinde iarăşi soare*". Esenţa fiind cu totul alta, anume o pan-cosmică învârtire în cerc. De unde tentaţia budistă a metempsihozei şi a luteranei predestinări sufleteşti: „*Părând pe veci a răsări/Din urmă moartea-l paşte,/Căci toţi se nasc spre a muri/Şi mor spre a se naşte.*"[899]. În această succesiune depersonalizată – din care face parte şi

[893] M. Eminescu, **Basme**, p. 111.
[894] M. Eminescu, **Poezii**, p. 140.
[895] S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 112.
[896] M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.
[897] Allain Guillermou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, traducere de Gheorghe Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, în colecţia „Eminesciana ", nr. 11, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 377.
[898] Ibidem, p. 376.
[899] M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.

Demiurgul – numai Hyperion are tăria de a lupta pentru un anti-destin demn şi signifiant, înfăţişându-se, astfel, ca „un arhanghel şi ca un mort, arzând de nesaţiul erosului, de nesaţiul malefic”[900]. Scurta expunere filosofică pe care Demiurgul i-o face lui Hyperion stă mărturie pentru dispoziţia raţională a eroului din această perioadă a creaţiei eminesciene. Fără ca rebeliunea etapei de tinereţe să fi dispărut întru totul, ea s-a subtilizat până la apropierea de doctrina stoică. Şi nu putem decât să fim de acord cu aprecierea lui Matei Călinescu, după care „revolta romantică de esenţă titanică n-a dispărut, ea s-a sublimat însă, a fost supusă unui proces de maximă intelectualizare şi esenţializare”[901] În timp ce resemnarea sufletească (eroică)provine din contrastul acut între impulsul negator şi conştiinţa zădărniciei insurmontabile, ori din „dualismul structurii eminesciene: o tensiune extraordinară între impulsul revoltei titanice şi conştiinţa lui *vanitas vanitatum*”[902].

### V.10. Patrulaterul ispitelor. Conştiinţa de castă

Pentru a câştiga timp (în aşteptarea „căderii” Cătălinei), sau numai pentru a testa caracterul eonului, Demiurgul lansează cele patru faimoase propuneri – un patrulater al ispitelor care să zădărnicească tentaţia Erosului. În lipsa „generozităţii” demiurgice, titanul ar putea fi privit ca un „uzurpator odios şi viclean”[903] de natură prometeică, a cărui abordare raţională şi compensatorie ar fi inutilă. Dar, prin faptul că „ierarhul” îi adresează cuvântul său „*de-ntâi*”, chemându-l la ordine prin contrabalansarea valorică a Erosului, se probează complexitatea ontologică a făpturii hyperionice. Astrul este cel care „*rămâne*” „*oriunde ar apune*”, zăvorât într-un prezent etern, schopenhauerian, care-l şi înnobilează. Este adevărat că „prin simţirea legii divine ca o povară, prin năzuinţa de a se libera de ea [...] şi prin intensitatea sentimentelor, - după cum spunea D. Popovici – Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă el este un izolat şi soluţia definitivă la care ajunge – izolarea în înălţime – este caracteristică geniului în concepţia schopenhaueriană”[904]. Firea hyperionică, însă, în profunzimea ei, este îmbibată mai cu seamă de iubire. Iubire situată cu mult peste nivelul dorinţei, întrucât dorinţa tânjeşte după o împlinire prin posesie.

Iată de ce Hyperion nu este tentat de ipostaza Înţeleptului, nici de cea a lui Orfeu, nici de aceea a Împăratului justiţiar sau de cea a Cuceritorului. Nu faima este cea care l-ar putea subjuga, de orice natură ar fi ea: artistică, sapienţială sau militară. Chiar şi ipostaza orfică, prin dislocarea spaţială de inspiraţie biblico-folclorică pe care o presupune, reprezintă un raport de *putere:* „*Vrei să dau glas acelei guri,/Ca dup-a ei cântare/Să se ia munţii cu păduri/Şi insulele-n mare?*”[905].

Adoptând o atitudine blagiană *avant la lettre*, Hyperion refuză şi instigarea la *faptă*, acolo unde ar putea arăta *dreptate* şi *tărie,* împărţind „*pământul în bucăţi*” spre a-l face „*împărăţie*”. În condiţiile în care renunţarea la demnitatea astrală în favoarea iubirii este un act sublim, ataşamentul pentru isprăvi spaţio-temporale ar fi absurd. Iubirea înfrânge monotonia unui univers monolitic şi stereotipic, pe când fapta glorioasă la scară umană este doar un *pharmakon* de natură inferioară. Pentru a-şi uita dragostea, Luceafărului i se oferă „*catarg lângă catarg*” şi oştiri cu care să răscolească „*pământu-n lung şi marea-n larg*”, ca şi cum suferinţa sa ar fi dată de *spleen*-ul byronian, de un *mal de siécle* mussetian, ori de *weltschmerz*-ul wertherian. Hyperion respinge fantasmele voinţei de putere în favoarea concreteţii iubirii, iar alegerea sa ar fi una profund revelatoare dacă nu s-ar raporta la „*acel pământ rătăcitor”*. Pentru că, trezită din acea „anamneză a stării ei primare, o apatie pentru lumea terestră şi o nostalgie de absolut”[906], Cătălina nu ajunge, în final, la o „oroare de

[900] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 163.
[901] Matei Călinescu, o**p. cit.,** p. 41**.**
[902] Ibidem, p. 44.
[903] Ibidem, p. 54.
[904] D. Popovici, **op. cit.**, p. 317.
[905] M. Eminescu, **Poezii**, p. 141.
[906] George Călinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 100.

geniu"[907] – aşa cum hazardat considera G. Călinescu -, ci la o reconsiderare a condiţiei geniale. La o primă vedere, dorinţa Luceafărului pare o simplă „*rătăcire*", ceea ce-l determină pe Demiurg să-l întrebe direct, în afara oricărei demonstraţii filosofice a inutilităţii, „*pentru cine vrei să mori*?".

Dezvăluirea infidelităţii iubitei care-i cerea moartea nu este urmată de descrierea traumei pe care o va fi trăit îndrăgostitul celest. Nu de procesul psihologic este interesat poetul, ci de relevarea lipsei de corespondenţă spirituală în iubire, de caducitatea sentimentului sprijinit pe cecitatea faţă de non-valoare. Prin trecerea sub tăcere a zbuciumului sufletesc al lui Hyperion, poemul beneficiază de puterea de sugestie a statuilor michelangioleşti incomplet şlefuite. Măiestria a fost detectată şi de Edgar Papu: „calitatea lui Eminescu de a conjuga exactitatea impecabilă a desenului cu un suflu infinit sugestiv care îl învăluie"[908]. Şi Alain Guillermou, urmărind o paralelă genetică între **Luceafăr** şi **Glossă**, remarca discreţia mijloacelor de exprimare a suferinţei, a înfrângerii: „Aportul **Luceafărului** la poemul **Glossă** este acest calm şi această seninătate care marchează ultimele redactări şi care, la rândul lor, merg mai departe în direcţia optimismului şi speranţei, decât a făcut-o concluzia deznădăjduită din **Luceafărul"**[909]. Astfel se face că, datorită sublimării durerii în muzicalitatea inefabilă a versului, „seducţia eminesciană este tiranică şi indiscutabilă"[910].

### V.11. Contaminarea *luciferică* a Cătălinei.

Hyperion revine, aşadar, la starea ontică de Luceafăr. Titanul care se smulsese din geometria prestabilită a cerurilor şi care înfruntase nemărginirea infinitului pentru a se arunca în inima Nimicului – la confluenţa dintre Fiinţă şi Nefiinţă -, se încastrează în harta galactică, readoptând eleatismul iniţial. În lipsa impulsului iubirii nu mai rămâne nici un imbold care să perturbe ierarhia universală. Reîntors la „*locul lui menit din cer*", Hyperion pare să-şi reverse lumina „*ca şi-n ziua cea de ieri*"[911]. Dar fluxul luminos, de iubire şi înţelepciune, nu mai poate fi de aceeaşi calitate, din moment ce dragostea nu a reuşit să acompanieze mirajul cunoaşterii; căci „**Luceafărul** e înainte de orice un foarte complex *mit al cunoaşterii*, al posibilităţilor, dificultăţilor, căilor, treptelor acesteia"[912]. Hyperion redevine o stea, o parte a întregului, aflată cel mult în relaţie de metonimie cu *apeiron*-ul împrejmuitor. Sufletul său este cuprins de scepticism şi oboseală, accentuând pertinenţa afirmaţiei lui Alain Guillermou: „**Luceafărul** este **Moise** al lui Vigny tratat în stilul **Mioriţei**"[913].

Strălucitor şi în resemnarea sa, astrul întâmpină răsăritul „*liniştit*" şi „*tremurând*", „*din apă*", al lunii, căci „pentru Eminescu, temperament de poet şi om cu seve bogate, transcenderea naturii e un lucru greu de înfăptuit"[914]. Se încheagă astfel un mini-pastel de două strofe, a cărui gingăşie temperează insatisfacţia produsă de eşuarea reîntregirii androgine. Filtrându-şi razele prin frunzişul crângului, îndrăgostitul astral se purifică de resentimente; aşa se face că Hyperion poate fi văzut ca „soarele grec altoit pe mitul popular al Zburătorului"[915]. Apariţia lunii – şi ea un corp ceresc cu ascendent asupra acvaticului -, care „*împle cu-ale ei scântei/Cărările din crânguri*", înseamnă o consacrare a autenticităţii noului cuplu, Cătălin-Cătălina. Viziunea „erotomorfă" şi „tracismul"[916] poetului – vizibil într-o religie naturistă precum cea a dacilor – a înţeles să adăpostească însoţirea celor doi muritori sub acoperământul nocturn al teiului, copac al florii

---

[907] Ibidem, vol. I, p. 86.
[908] Edgar Papu, **op. cit.**, p. 99.
[909] Alain Guillermou, **op. cit.**, p. 443.
[910] Tudor Vianu, în **Istoria literaturii moderne**, coautori Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971, p. 234.
[911] M. Eminescu, **Poezii**, p. 142.
[912] George Munteanu, **op. cit.**, vol. I, p. 348.
[913] Alain Guillermou, **op. cit.,** p.362.
[914] George Călinescu, **op. cit.**, vol. I, p. 107.
[915] S. Paleologu-Matta, **op. cit.**, p. 18.
[916] Edgar Papu, **op. cit.,** p. 36.

magice, adormitoare de gânduri şi patimi. Nu orice codru, însă, ci unul ordonat, „civilizat" („*Sub şirul lung de mândri tei*"), care îndeamnă la cristalizarea raţională a pasiunii.

În această împrejurare, de vrajă şi înălţare spirituală, se aude rugămintea-invocaţie a lui Cătălin către iubita sa. Fostul paj zglobiu şi superficial s-a molipsit între timp de reveriile metafizice ale Cătălinei; o *metanoia* ce-l smulge tiraniei delirului carnal şi-i deschide porţile iubirii grave şi profunde ca rit cu semnificaţie universală. Iată de ce, în ultima parte a poemului, se renunţă la numele proprii ale protagoniştilor, aceştia devenind o Ea şi un El. Ieşirea din strânsoarea numelui asigură accederea la esenţe prin abandonarea pretenţiilor ego-ului. Astfel se face că apropierea Luceafărului de Cătălina – tradusă în durere – nu a fost total inutilă şi, mai ales, nu absurdă, aşa cum o vedea Rosa del Conte: „această *cădere* care ar trebui să aibă drept răsplată, prin contopirea imanentă a divinului cu natura, mântuirea Cosmosului, înzeirea lui, nu va fi decât un *sacrificiu absolut* pentru astru şi – ceea ce e şi mai rău – un sacrificiu absurd"[917]. Dar tocmai datorită faptului că Eminescu apelează adesea la categoria estetică a tragicului, el ştie cum să evite punerea în absurd a conflictului poetic.

„Descântecul" la care făcuse apel Cătălina va fi reluat, într-un paralelism al invocaţiilor, de către *El*, aşezat „*Sub raza ochiului senin/Şi negrăit de dulce*". *Ea*, la rându-i, se manifestă prin asemănare cu astrul dăruitor de apetenţe metafizice, asigurând tranzitivitatea unei relaţii triadice: *Luceafărul – Ea – El*. Înnobilarea lui Cătălin se traduce prin dorinţa sa de a sta sub ochiul „clasic", lucid al iubitei, pentru a-şi putea domina „*noaptea de patimi*". Superficialitatea fostului Don Juan s-a preschimbat într-un romantism abisal care, şi el, tinde, iată, către sobrietatea apolinică. Ochiul iubitei nu mai revarsă provocări ci „*farmecul luminii reci*" ce ridică sentimentul nezăgăzuit la demnitatea unui *amor intelectualis*. Faptul că tânărul îşi doreşte ca „*gândirile*" să-i fie „*străbătute*" de razele *sophiei,* pentru a beneficia de o „*linişte de veci*", vorbeşte despre „contaminarea luciferică" suferită în profunzime de Cătălina şi de capacitatea ei de a trezi în sufletul pajului sentimentul timpului, al finitudinii, de a-l face apt pentru concentrarea contemplativă. Şi dacă în opera de tinereţe „*geniul* (simbol al cunoaşterii contemplative)se subordonează de multe ori *titanului* (simbol al răzvrătirii)"[918], iată că acum răzvrătitul – sau indiferentul – moral îşi doreşte o evoluţie pe coordonate raţionale. Toate aceste modificări au loc sub influenţa beneficei prezenţe luciferiene; de aceea geniul proiectat la nivel cosmic nu-şi mai proferă blestemele, înţelegând, chiar dacă rănit în sensibilitatea sa, gloria - dublată de strâmteţe sufletească – a rasei umane. Din această cauză, probabil, aprecia şi Elena Loghinovski că „elementul satanismului ce face parte organică din structura eroului lermontovian nu este caracteristic Luceafărului. La Eminescu, el este înlocuit prin înălţimea intelectuală şi poziţia contemplativă a geniului ce disprețuieşte viciile lumii meschine"[919].

Totodată, imobilitatea lui Cătălin provine din durerea care însoţeşte deliciile amorului, fostul amant trăind pentru prima dată iubirea ca vis. Fata de împărat devine astrul său călăuzitor, un Luceafăr şi, datorită acestui fapt, el îi cere: „*de asupra mea rămâi/Durerea mea de-o curmă*"[920]. Revenim, astfel, la simbolismul iniţial al distribuţiei spaţiale cu valenţe axiologice: *susul* şi *josul*. Între aceste două puncte cardinale are loc curgerea eternă a valurilor de timp, al căror călăuzitor era, să nu uităm, Luceafărul. Fuga în spaţiu a celor doi „*copii*" s-a transformat într-o alunecare în timp, stăvilită de magia selenară şi îmbălsămată a codrului de tei; sau, în cuvintele încărcate de sevă ale Zoei Dumitrescu-Buşulenga: „în **Luceafărul** regăsim natura ca microclimat al iubirii, stăpânit de Erosul înflorit, şi natura cosmică, vastele spaţii intersiderale..."[921]. Este punctul maxim al ascensiunii spirituale umane: simţământul vremuirii, trăit ca iubire în mijlocul unei naturi paradiziace. Dincolo de condiţia adamică începe regatul sublim şi tragic al geniului-titan, eliberat

[917] Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 85.
[918] Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 40.
[919] Elena Loghinovski, **op. cit.**, p. 239.
[920] M. Eminescu, **Poezii**, p. 142.
[921] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu şi romantismul german**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 128.

de ravagiile timpului, dar privat de reciprocitatea afectului. Hegeliana necesitate asumată ca libertate.

### V.12. Implicaţiile baroce ale unei structuri clasice

Faţa „absolută" a astrului, Hyperion, înregistrează „*uimirea-n a lor faţă*", a celor doi fugari, provocată de forţa şi suavitatea sentimentului pe care îl încearcă reciproc. De bună seamă, pentru fiinţa celestă este de neînţeles rapiditatea cu care s-a putut închega o asemenea relaţie între oameni necunoscuţi până atunci, şi de ranguri diferite; spontaneitatea afectivă nu intră în registrul valoric al lui Hyperion, pentru care dragostea nu are înţeles decât ca proces cognitiv cu transformări sufleteşti mutuale – tot ce ar putea fi raportat la neo-platonicul *amor intellectualis*, în alte cuvinte. Or, iată, „*ea, îmbătată de amor*" se dăruie unei deschideri sentimentale care, în concepţia hyperionică, nu se poate solda decât cu o închidere.

Dar dezaprobarea venită din plan vertical este puternic contrabalansată de sublimitatea peisajului exuberant, unde „*florile-argintii*" „*cad, o dulce ploaie*", consfinţind dragostea celor „*doi copii/Cu plete lungi, bălaie*"[922]. Participarea naturii la învăluirea proteguitoare a idilei sugerează, totuşi, implicarea – tradusă acum în regrete ascunse sub masca indiferenţei glaciale – sufletească a Luceafărului. Hyperion, însă, rămâne un eremit al cerurilor fără voia sa, lipsit de o parteneră pe măsura generozităţii sale inhibante.

Relaţia maestru-discipol, considerată pe verticală, nu poate trece de la potenţă la act, deoarece Cătălina nu vrea să se supună unui discipolat *sui-generis*. Personalitate puternică, dominatoare, ea îşi alege companioni care să nu-i fie superiori, pentru a se putea erija, la rândul ei, în maestru. Veleitarismul acesta timpuriu se va dovedi o reală vocaţie, dacă ţinem seama de renaşterea sufletească a lui Cătălin. De fapt, în mod paradoxal, pajul se va dovedi marele beneficiar al acestei poveşti de dragoste şi iniţiere. Dacă Hyperion nu reuşeşte să obţină moartea, ca deschidere către o altă lume, Cătălin va suporta o „moarte şi o transfigurare" (parafrază a numelui cunoscutului poem simfonic aparţinând lui Richard Strauss, compus – mirabilă coincidenţă – în pragul stingerii marelui poet, respectiv între anii 1888-1889). Sub influenţa prinţesei, Cătălin va deveni, din amantul teluric, un „Orfeu descins în mormântul de gheaţă al zeilor valhalici"[923]. Iar pentru a diminua „demonia senzualităţii, luciul ei de gheaţă" ce „iradiază [...] din natura prinsă în mreaja lunii, fixată de dorul astrului de pe firmament"[924], Cătălina îşi îndreaptă din nou ochii către Luceafăr, maestrul suprem.

Aceasta este cauza pentru care ea „*dorinţele-i încredе*"; modul însă în care această ultimă invocaţie este făcută – „*încetişor*" -, indică prezumţia vinei ce-i îngreunează conştiinţa amoroasă. Dacă formula iniţială a descântecului este păstrată, locaţia miracolului, ca şi efectele sale, se vor schimbate. Astfel, Luceafărului i se cere să „*alunece*" şi să „*pătrundă*", de data aceasta, „*în codru şi în gând*"; coborârea ar urma să aibă loc nu „*în casă*", spaţiu al intimităţii şi al închiderii, ci în deschiderea sălbatică, selenar-romantică a codrului. La fel, în acest regim al dezmărginirii riscante, astrului nu i se mai solicită luminarea „*vieţii*", ci a „*norocului*", a întâmplării fericite. Luceafărul, însă, este adeptul construcţiei, al alegerii conştiente – un reprezentant al echilibrului şi sobrietăţii clasice. Dacă natura incipientă a lui Cătălin fusese una „androgină", în sensul că „esenţa sa era *ironia*, despicarea simplă a nodului gordian al iubirii, dispreţul faţă de trăirile sofisticate"[925], pentru Luceafăr iubirea are sensul reîntregirii androgine, ca refacere perfecţiunii întrupate.

Iată de ce el „*nu mai cade ca-n trecut/Din tot înaltul*" – simbol al sintezei cosmice dizolvate şi re-structurate în vederea existenţei limitate la nivelul palierului terestru -, conştient de inutilitatea sacrificării eternităţii, ca şi de imutabilitatea, tragică prin lipsa de comunicare, a condiţiei sale. Însă precizarea detaliului că la invocaţia fetei „*el tremură ca alte dăţi/În codri şi pe dealuri*", este o dovadă

[922] M. Eminescu, **Poezii,** p. 143.
[923] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 165.
[924] Ibidem, p. 165.
[925] Marin Mincu, **op. cit.**, p. 38.

peremptorie că resemnarea dispreţuitor-arogantă din final ascunde, doar, nefericirea profundă şi lucidă care s-a aşternut pe chipul „întors" al lui Hyperion. Preţul lucidităţii este, se ştie, existenţa tragică. Tragicul, însă, este singura alegere demnă a făpturii ridicate la rangul de *Dasein* şi, totodată, singura ce poate deschide accesul către *numinos*. Şi numai datorită tragismului interior este capabil Luceafărul să-şi îndeplinească menirea de a „*călăuzi singurătăţi/De mişcătoare valuri*". Criza erotică a astrului nu a fost doar o alunecare freudiană ce frizează absurdul, din moment ce numai după cufundarea în tribulaţiile Erosului steaua devine autenticul instrument de fixare a *măsurii* valabile pentru om şi cosmos. S-ar părea că din acest recul al transgresării spaţiale de anvergură, pe care şi-o asumase Hyperion, rezultă o concepţie „cvasi-monistă familiară lui Eminescu, a unui univers plin, coerent, fără falie, unde nu e admisă nici o evaziune, nici chiar aceea a morţii"[926]; o „doctrină mecanicistă, care vede în om o marionetă nediferenţiată" si care – consideră Alain Guillermou – „se situează la antipozii umanismului stoic"[927]. Cu toate acestea, Luceafărul rămâne în sine un învingător şi un mijlocitor insurmontabil între divinitate şi umanitate, între absolut şi relativ. Acesta este şi rolul *de facto* al geniului, aflat în serviciul hermeneutic al esenţelor divine. După traversarea crizei titanice, geniul revine, îmbogăţit, pentru a reflecta lumina cunoaşterii, filtrată prin iubire. Or, tocmai atitudinea stoică este cea care urmează descoperirii incompatibilităţii şi a inadaptării în dragoste.

Escapada erotică a fost şi un prilej de conştientizare a principiului identităţii şi de asumare, mai fermă, a principiului diferenţei: „*Ce-ţi pasă ţie chip de lut,/Dac-oi fi eu sau altul?*"[928]. Diferenţa între lumea norocului (*tyche)*şi cea a nemuririi, rece la atracţiile inferioare; ori, - cum spune, într-un acces de idiosincrazie nejustificată, Ion Negoiţescu – „din frigul de venin pe care-l emana *Luceafărul*, a crescut acum mitosul" recelui însuşi, „în figurări prin care îşi deschide drum intuiţia infinitului de gheaţă veşnică"[929]. Avantajul „chipurilor de lut" rezidă într-o siguranţă dată de vieţuirea gregară, contrabalansată de dezavantajul remodelării perpetue a „lutului", substanţă incongruentă cu ea însăşi şi lipsită de plurivalenţa atributelor. Depăşind „cercul strâmt", Luceafărul devine nemuritor şi-şi păstrează *in aeternitas* conştiinţa de sine, ceea ce-i conferă măreţia sempiternităţii, dar şi disperarea de a contempla în solitudine parcursul dintre viaţă şi moarte al atâtor generaţii. Oricum ar fi, nici una din cele două categorii nu poate trăi fericirea; singura lor şansă constă în găsirea şi respectarea unui *modus vivendi* curajos, cu care să înfrunte fatalitatea.

Deşi comunicarea autentică între cele două lumi pare improbabilă („*Ci* [ s.n. ] *eu în lumea mă simt/Nemuritor şi rece.*"), ele nu-şi află un sens în afara influenţei reciproce. În comparaţie cu începutul poemului, sfârşitul nu înregistrează un *status quo*. Atât eroii pământeni, cât şi cel supra-pământean, beneficiază de o nouă viziune asupra vieţii, de o altă *Weltanschauung*. Şi dacă Matei Călinescu făcea observaţia că „în **Glossă** nu e o contemplaţie apatică, ci una ironică şi critică"[930], tot el considera că în **Luceafărul„** răceala e un protest al spiritului", iar nu o simplă abdicare[931]. Într-adevăr, pendularea Luceafărului între *Afrodita Urania* şi *Afrodita Pandemonios* nu poate stârni, în prima fază, decât protestul celui care a trecut prea brusc de la *res secundae* la *res adversae*. Dar faptul că o poveste de dragoste se sfârşeşte cu o palingeneză sufletească a protagoniştilor aparţinând – prin comparaţie cu Luceafărul – modului mimetic inferior, lărgeşte considerabil interpretarea alegorică pe care o oferise însuşi poetul creaţiei sale. Fata de împărat s-a dovedit a nu fi doar o infidelă Cătălină, ci o fiinţă cu personalitate pregnantă, capabilă, la rândul ei, să înalţe anturajul mediocru. Cătălin a devenit un adevărat erou abisal romantic, înconjurat de mister datorită clarobscurului pasiunii sale. Aşadar, dincolo de simplitatea clasică a mijloacelor artistice ale poemului şi de romantismul iniţial al intrigii erotice, substanţa intimă a operei se structurează

[926] Alain Guillermou, **op. cit.**, p. 439.
[927] Ibidem, p. 435.
[928] M. Eminescu, **Poezii**, p. 143.
[929] Ion Negoiţescu, **op. cit.**, p. 61.
[930] Matei Călinescu, **op. cit.**, p. 117.
[931] Ibidem, p. 119.

în strânsă dependenţă de implicaţiile tragic-metamorfice ale unei situaţii conflictuale de natură barocă.

Capitolul VI

## Titan, demon şi geniu în teatrul eminescian

„Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent; ce sont
Ceux dont un dessein ferme remplit l'âme et le front,
Ceux qui d'un haut destin gravissent l'âpre cime,
Ceux qui marchent pensifs, épris d'un but sublime"[932]

Aventura pe tărâm dramatic a lui Eminescu debutează cu o antiteză între „geniul negru", *Întunericul*, şi conştiinţa luminoasă, patriotică a Poetului, care refuză descompunerea filosofic-sceptică a idealurilor sale. *Vates sacer* („*m-am coborât din stele/Purtând pe frunte-mi raza a naţiunei mele"*). Artistul apolonic se delimitează de portretul romantic al geniului, aşa cum îl va contura *Întunericul*: „*Tu care treci prin lume strein şi efemer/Cu sufletu-n lumină şi gândurile-n cer/Poet gonit de râsuri şi îngheţat de vânt/Ce cânţi ca o stafie ieşită din mormânt"*. Fragmentul dramatic **Întunericul şi Poetul**, din 1868, reia tiparul dialogului medieval, de sorginte orientală – experimentat la noi, în perioada veche, de D. Cantemir (**Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul**, 1698)– dintre înţelept şi lume. Revalorificarea romantică a unui *banchet* ideatic ca pe un text originar (*ὁ πρωτος λόγος)*, implică, totuşi, modificări ideologice. Fără să mai practice o supraestimare a Lumii, *Întunericul* nici nu preţuieşte acel *Liebestod* („dragoste de moarte") novalisian al geniului: „*Căci lumea este piatră şi ea nu te admiră / Ci tu nebun şi palid la poalele ei plângi/Ca valul care cântă trecutul unei stânci/Ce veştedă bătrână se leagănă prin nori/Când stânca e eternă şi valu-i trecător"*[933].

Alegoria luptei dintre elementul solid şi cel lichid, simbol al trăirii contrastului şi ciocnirii contrariilor, aşa cum le înţelegea şi Jakob Böhme în **Aurora sau mijirea zorilor**, nu constituie, *încă*, un subiect de meditaţie pentru tânărul poet. Pentru Böhme, care distruge paradisul mecanicist al lui Leonardo da Vinci, negativitatea chinului (*Qual*, din care derivă *quellen*, „a izvorî"), stă la originea creaţiei. Lumea fiind un amalgam de calităţi contradictorii, rezultă o separare perpetuă şi dureroasă; răul se află implicit în divinitate, dar şi în subiectivitate („*die Ichheit*"), arta având rolul – ingrat, dar spectaculos – de a reface unitatea doar imaginată. Dialectica

[932] V. Hugo, **op. cit., Les Châtiments, Ceux qui vivent** („Cei ce trăiesc, sunt cei ce luptă; sunt,/Cei a căror inimă şi frunte marcate-s de un scop precis,/Cei care-nalţ-un grav destin pe aspra culme,/Cei ca păşesc îngânduraţi, pătrunşi de-un ţel sublim", trad. n.), p. 170 .
[933] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 3.

opuşilor – pentru un neokantian ca Rickert cunoaşterea este primordial *diferenţiere* (*unterschneiden*) – conduce la vitalizarea stimulului artistic, chiar dacă el este de natură demonică. Interesant este că Eminescu pleacă de la pragmatismul (teoretic) neproblematic al iluminismului pentru a sfârşi într-un scepticism *ne varietur;* de la monadă la diadă.

La această epocă, *geniul* este preocupat, fără sincope energetice, de teatru şi muzică, elemente ale unei supra-arte sincretice: „*voi să ridic palatul la două dulci sorori/La muzică şi Dramă…*". Departe de dilemele metafizice ale lui Mureşanu – enunţate totuşi de abstracţiunea romantică pe care o reprezintă Întunericul -, înălţarea edificiului artistic va beneficia de aportul folclorului, prin specia sa elegiacă, doina: „*Chemând doina română, a inimelor plângeri,/A sufletului noapte, a dorurilor stângeri*". Limpezimea programului estetic, netulburată de sentimentalismul elegiac, va face loc doar în finalul fragmentului laitmotivului *geniului pustiu*, devenit pregnant în **Scrisoarea IV**: „*Şi-n creieri-i aleargă de gânduri vijelii/Cum ginii se sfărmă-n ruinele pustii*"[934]. Dar, aşa cum observa şi Tudor Vianu, noaptea este la Eminescu dominată de spiritul negativist (*die Nachtseite der Natur,* cum o vedeau romanticii), capabil să diminueze planarea la mari înălţimi a geniului romantic.

### VI.1. Decebal

Faţă de încercările dramatice ale predecesorilor săi, care se referiseră la conflictul daco-roman mai ales în termenii unei idile clasicizante, Eminescu va concepe un Decebal eroic şi tragic, titan îmbătat de tentaţia gloriei, de nietzscheeana „voinţă de putere" (*Wille zur Macht*). În comparaţie cu proiectul de maximă tinereţe **Mira**, care era străbătut de fibra iraţionalului romantic şi de un sentimentalism de natură duală, demonică şi angelică totdeodată, **Decebal**, datând din anii 1872-1873, se distinge printr-un conflict mai intens dramatic şi de o construcţie mai solidă. Şi tiradele personajelor desfăşoară o retorică mai echilibrată, prin faptul că beneficiază de o susţinere logică mai puternică.

La fel ca în episodul dacic din **Memento mori**, Eminescu preamăreşte rolul istoric jucat de daci prin raportare la maşina de război romană: „*Că zmeii Daciei/Ca constelaţii sângeros-profetici/Au strălucit în faţa Romei vechi./O lume-a tremurat la arătare/Şi marea ş-a-ndoit spumaţii muri/Naintea mândrei fulgerări a lor*"[935]. Dacii sunt ataşaţi elementului ignic, natura lor vulcanică făcându-i să intre în descendenţa lui Hefaistos: „*O lume zace/În roş oţel/Ce vreţi a face/Făceţi din el/Voiţi coroane/O regi, făloşi!/Mişcaţi ciocane/Pe fierul roş*"[936].

La sunetele ciocanelor ce făuresc armele dacice are loc disputa dintre Decebal şi Iaromir, acesta din urmă înălţând un panegiric lui Traian: „*În van necunoscut vrea să rămâie/Amic şi inamic îl recunosc./Se zice cum că zeii niciodată/Deplin necunoscuţi ei nu rămân/Întotdeauna o lumină de aur/Ncongiură a lor frunte şi fiinţă/De-aceea cred că zeii coborâră/Că ei trăiesc azi între oameni/Ca Cesari, ca preoţi, ca senatori…/Ieri în Olimp…ei azi-s pe pământ*"[937]. Dar Traian nu este un meteor ci, dimpotrivă, forţa romanilor este dată de faptul că fiecare soldat dă dovadă de nepăsarea şi de curajul specifice numai unui Caesar. Studiul aplicat de psihologie a popoarelor – în linie herderiană – identifică la romani, ca trăsătură principală, situarea dincolo de bine şi de rău, precum şi depăşirea reacţiei sentimentale. Un întreg popor şi-a format un psihic de cuceritor: „*sunt ca zeii/Ei nu ştiu ce-i mânia – ei, nu ştiu/Ce-i bucuria pe acest pământ/Ce pe-alţii îi turbează– abia îi mişcă/Dureri ce ne-ar ucide – ei surâd/La bucurii ce ne-ar ucide – reci!/Nimic nu li-i destul de mare-n lume/Nici bunătate nu, nici răutate/Ce pe noi ne-ar mira, ei nu observă/Ce pe noi ne-a uimit găsesc firesc*"[938]. Această insensibilitate la stimulii externi ar fi demonică, dacă nu ar fi acompaniată de o trăire la extreme a sentimentelor morale. Un alt atu al poporului latin este structura monolitică a caracterului şi a temperamentului, lucru ce conduce inevitabil către titanism sau demonism: „*Tot, tot ce vrei – poate-un roman să fie/Un tigru – un*

[934] ibidem, p. 4.
[935] ibidem, p. 214.
[936] idem,ibidem.
[937] ibidem, pp. 217-218.
[938] ibidem, p. 219.

*leu, un şerpe, un tiran -/Un vierme nu./[…]/Romanul dacă-i rău născut/Rău a rămas până l-al lui mormânt./Nu e schimbare în acest metal/Nu e schimbare în aceste inimi/Neron în leagăn e Neron pe tron'*"[939]. Percepţia romantică, antitetică şi maniheistă, a datului psihologic fundamental imprimă discursului lui Iaromir caracterul unei *laudatio* exaltate: „*Pământu-ntreg n-are valoarea unui,/Unui roman. De-aia din ei oricare/Zice: Or Imperator ori-nimic./Este ceva întunecos şi mare/Şi simţi că lumea toată e în el -/Şi totuşi lumea toată nu-l plăteşte/Pentru că nu-i în stare de-a-l schimba*…". Regăsim aici germeni ai egotismului teoretizat de Stendhal şi cântat de Puşkin: „*Doar eu-mi este demon şi rege domnitor*"[940] (**Spovedania unui poet sărac**).

Or, exaltarea este ceea ce acuză Decebal, observând că numai naturile slabe proslăvesc tirania: „*Din ăşti tirani făceţi un ideal/Nu în ei înşii e mărimea lor -/Este în slăbiciunea voastră*"[941]. Dar chiar şi adversarul romanilor trebuie să admită că înfruntarea unei asemenea forţe îmbată sufletul său titanic, care simte permanent chemarea (*vocatus*) eroismului. În felul acesta, Decebal se descoperă ca un protagonist romantic, individualist şi nestăpânit, el însuşi asemuindu-se, prin intermediul unei comparaţii dezvoltate, leului posedat de setea de sânge: „*Când leul şi-a-nfipt gheara în titani -/Ah! leul codrilor fără de fine/Ăst rege mândru c-a lui păduri/Rece ca cremenea stâncelor lui,/Şi-a-nfipt odată gheara lui de fier/În ăşti titani ai Romei şi a supt/Din sângele lor crud…şi-a-nnebunit/A-nnebunit de ură şi turbare/Şi viaţa lui un vis fioros/În veci îl urmăreşte umbra Romei/În veci i-e sete de-acest sânge lui/Taci inimă-n curând ţi-i stinge setea!*"[942]. Atitudinea regelui dac deschide calea spectrul nebuniei (*verba in delirium*), perspectivă ce va prinde contur deplin în **Mira**. Contestând calitatea morală şi intelectuală a romanilor („*Gladiatori ai spiritului sunt/Acei a căror minte este mare*!"[943]), Decebal încearcă să-şi configureze un alt destin, un anti-destin, el fiind posedat de „extrema tensiune a voinţei"[944], aspect care pune în evidenţă „accentul eroic al pesimismului eminescian"[945]

Întreaga piesă este, în fond, o dispută ideatică punctată de comparaţii dezvoltate, hiperbolizante, ce constituie noduri concluzive. Astfel, Iaromir recunoaşte forţa impulsului titanic al poporului dac, popor care este, însă, o stea mişcătoare, în comparaţie cu steaua fixă a romanilor. Cunoscându-şi atuurile, latinii sunt apolonici; calmul lor are la bază conceptul de ordine logică. „Idealul roman – remarca Ioana Em. Petrescu – e cel al ordinii, materializată prin lege, şi impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înşişi, nepăsători la bucurie şi suferinţă, indiferenţi şi singuri asemenea zeilor, romanii din **Decebal** prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai târziu (în directa lor descendenţă) *cezarul*. În Decebal se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizaţie, ci şi două înfăţişări ale spiritului: vocaţia dionisiacă a furtunoşilor daci, iubitori de libertate, şi gîndirea ordonatoare a Romei"[946]. Tracii nu pot ajunge la *aequa anima* întrucât spiritul lor e contradictoriu, ambiţios peste măsură şi, în consecinţă, predestinat să obţină satisfacţii doar în plan oniric. Alegoria oceanului încrâncenat să cucerească regatul astrelor este concludentă pentru viziunea romantică proiectată de Eminescu asupra sufletului dac: „*Dorinţe fără de margini îl îngân/Răcnind înalţă braţele-i spumate/De nori s-anină,-n bolta lumei bate./Sălbaticul. Van fulgere de foc/Apără cerul…el încredinţatu-i/Că bolta cea albastră e palatu-i;/Cu-asalt el vrea s-o ia ca pe-o cetate/Rănit de fulgere el se-ncovoaie/Şi vijelia-l reîmpinge-n patu-i./Apoi adoarme-adânc copilărosul/Titan…un cer în fundu-i se îndoaie/Tot ce-a dorit visează c-are/Tărie, stele…luna drept coronă/Dormind murmură, murmurând tresare…/Şi când trezit el vede iar că cerul/La locu-i stă cum că nimic nu are/Din sânta-i înălţime…el turbează/Din nou…*"[947]. Ambelor popoare le este, însă, caracteristică tinereţea, refuzul maturizării; de aici şi raportarea lor tragică la curgerea temporală, ceea ar implica încetinirea ritmului acţiunii şi formarea capacităţii de contemplaţie, de valorificare axiologică a

[939] ibidem, p. 220.
[940] Puşkin, **Lirice**, Cartea rusă, Bucureşti, 1957, p. 22.
[941] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 221.
[942] ibidem, pp. 224-225.
[943] ibidem, p. 229.
[944] T. Vianu, **Studii de literatură universală şi comparată**, p. 83;
[945] Rosa del Conte, **op. cit.**, p. 130;
[946] Ioana Em. Petrescu, **op. cit**., p. 147.
[947] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 226-227.

*faptei*. Or, eroului romantic îi este specifică tocmai exaltarea extremelor şi combaterea lui *aurea mediocritas*, aşa cum o arată şi versurile lui Mickiewicz: „*Că tu, tinereţe, te-nalţi vulturească/Şi trăsnet ţi-e braţu-n furtună*"[948] (**Oda tinereţii**).

Dacă sufletul lui Decebal – erou reprezentativ pentru poporul său - este copilăros (în sensul de necorelare a scopului vizat cu mijloacele disponibile, vizată fiind şi concepţia schilleriană despre naivitatea geniului), *oceanic* şi intempestiv, şi sufletul roman are incongruenţele lui căci, urmare a corupţiei şi înclinaţiei spre tiranie, doar „*din când în când zeii cobor*"[949] să-i împrospăteze apetitul pentru glorie. Destinul se anunţă tragic pentru ambele popoare, cauza principală fiind irepresibila pornire belicoasă care sfidează preceptul latin al limitării prin auto-cunoaştere: nu oricine poate râvni la orice (*Non omnia omnibus cupienda sunt*). Natura acestei porniri este însă diferită: la romani este insaţiabila poftă de spaţiu, pe când la daci este tocmai distrugerea spaţiului. Avântul lui Decebal este metafizic şi sinucigaş, sensibil diferit de propensiunea hamletiană pe care acelaşi personaj o va dobândi în **Memento mori**. Dorinţa de abolire a spaţiului este în strânsă legătură cu ironia demonică a Demiurgului din **Demonism**: „*Aprindeţi codri noştri şi ardeţi/Această rană a istoriei/Această bubă neagră a Omenirei/Acest blestem ce arde în popoară./Luaţi făclia şi ardeţi-i ochiul/Acestui crud tiran numit pământ.*"[950]. O exasperare faustică pluteşte peste piesa de tinereţe: „*Blestem pe mustul strugurilor cadă/Şi-asupra paroxismului iubirii!/Blestem nădejdilor! Blestem credinţei, închinării!/Şi blestem mai ales răbdării!*"[951]. Virulenţa blamării este însoţită în subiacent de prezicerea unui eveniment apropiat (*visio*, lat.; *ὁραμα*, gr.) cu valenţe catastrofale.

Dacă romanii, prin Longin, îşi manifestă indispoziţia cogitativă: „*Nu avem vreme să pricepem tot/Abia ne ajunge a cârmui o lume"*, în tabăra dacilor se află un geniu înrudit ca tipar intelectual cu cel al astronomului din **Scrisoarea I**. Dochia este cea care se sustrage faptei pentru a releva infinitudinea durerii şi suferinţei, precum şi superioritatea morţii. Cosmogonia trasată de ea are în comun cu cea a gânditorului din **Scrisoarea I** natura momentului cinetic iniţial („*un sâmbure în acel caos/Mişcându-se rebel*"), dar diferă prin accentul pus pe imperativul suferinţei şi prin ideea că viaţa universului este ardere, în timp ce epuizarea energiei vitale este anunţată de sângerarea astrelor-organisme, căci natura echivalează, în concepţia lui Tommaso Campanella, cu un *codex vivus*: „*Unde e starea ceea unde zeii/Nu esistau, nici oameni nici pământ,/Pe când acea fiinţă nenţeleasă/Nu-şi aruncase umbrele în lume/Umbrele ce sunt moartea şi nemurirea./Ah! el şi-a dat foc sie însuşi crudul/Şi arderea eternă suntem noi./Când se va arde-acest-pământ cu totul/Când s-a-nnegri cerimea cea albastră/Când va începe ca să curgă sânge/Din stele şi din soare, când fiinţa/Ne-om mântui – ne-om stinge pentru veci*"[952]. Terifiantul viziunii pulsează de o forţă hugoliană: „*L'eau des torrents, éparse et de lueurs frappée,/Ressemble aux longs cheveux d'une tête coupée*" (**Masferrer**)[953], ori, precum în **Le petit roi de Galice:** „*La terre boit le sang mieux qu'un faune le vin*"[954].

### VI.2. Pacea pământului viu s-o cer

**Pacea pământului viu s-o cer** urmăreşte *decadenţa* română, chiar dacă mişcarea pe coordonate enorme este încă vizibilă: „*templul lor e universu-ntreg:/Cu astfel de crez poţi muri surâzând*"[955]. Versurile cu măsura scurtată (decasilabice şi endecasilabice) conţin monologul elegiac al „*sufletului cesar*" ros de un „*vierme-al îndoielii*", cu alte cuvinte de contemplarea propriului destin şi

[948] Adam Mickiewicz, **op. cit**., p. 13.
[949] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 230.
[950] Ibidem, p. 236.
[951] J.W.Goethe, **Faust**, p. 93.
[952] Ibidem, p. 234.
[953] V. Hugo, **op. cit**., („Valurile torentelor, risipite şi de sclipiri pătrunse,/Aduc cu pletele lungi ale unui cap tăiat", trad. n.), p.293.
[954] Ibidem, („soarbe ţărâna sângele cu mai mare lăcomie decât un faun vinul", trad. n.), p. 274.
[955] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 240.

de sesizarea perisabilităţii lui. „*Suflarea visătoare*" ar fi de provenienţă orientală şi prevesteşte apusul imperiului din cauza prevalării gândirii asupra acţiunii. Un suflu baroc trece peste concepţiile crude ale războinicului, titanismul fiind devorat din interior de un demonism semnalat de simbolurile bolii şi ale morţii: „*Când înjosit eşti, când o gravă vină/Ţi-atinge rana sufletului tău/Viaţa ta ea însăşi e o rană,/[…]/Deasupra/Giulgiului tău spânzur-o coronă,/Deasupra morţii tale o istorie*". Hybrisul voinţei de putere, simbolizat de *coroană*, conduce în mod abrupt la postulatul romantic al lui „*Der Gott ist tot*": „*Pare că cerul e un palat de cesar,/Tăcut pustiu pin care-un vaiet trece/E ca şi când ar fi murit ceva/În univers - pare că Dumnezeu/E mort*"[956]. Concluzia îndreptăţeşte punctul de vedere eleat („*Timpul e moarte, spaţiul e luptă/Şi mişcarea suferinţă*"[957]) şi adoptă o poziţie pacifistă: „*Când dormitează vitejii/Lumea respiră*"[958], prilejuindu-i lui I. Negoiţescu observaţia că: „În poezia deplinei maturităţi eminesciene, Titanul se transformă în Geniu"[959]. Ceea ce nu trebuie să îndreptăţească ideea că spirala pe care se mişcă personajul eminescian s-ar întrerupe aici.

Intervenţia profetului precreştin şi schopenhauerian pune în evidenţă, însă, psihologia fatalistă a Cesarului („*Perdeua cea de fier e trasă/Între mormânt şi viaţă…*") şi confortul său mintal, specific cuceritorului: „*Ce să-mi mai găuresc în van gândirea/Ca s-aflu ce-i în dosul astei lumi*"[960]. Menirea profetului este să-l convingă pe Cesar să renunţe la cucerirea Daciei, ţară care îndeplineşte două funcţiuni bine precizate: este un tampon între Roma şi valurile de invadatori asiatici, apoi stimulează titanismul roman datorită calităţii sale de putere rivală. Pentru a-şi atinge scopul, profetul recurge la o demonstraţie în trepte. Mai întâi el enunţă preceptul după care „*binele e moartea*" şi aceasta din cauza faptului că în centrul pământului e un ou de marmură din care iese viermele răului, distrugătorul vieţii. Teoria de sorginte schopenhauerianã, completată cu ingrediente de mitologie orientală, presupune renunţarea la voinţa de putere („*lepădându-te de trenţele măririi*") şi depăşirea superficialităţii specifice neamurilor agresive („*Lumea-i în mâna voastră, fundul lumei nu*"[961]) . După fiecare pas al demonstraţiei susţinătorul tezei pasivităţii şi introspecţiei reia laitmotivic indezirabilitatea cuceririi Daciei. O altă teză, similară cu cea din **Memento mori**, acuză romanii că au instigat imaginaţia cotropitoare a popoarelor tinere („*Aţi trezit demonul lumei*"[962]), care, în final, vor înghiţi şi superbia Romei, erodată de timp şi epuizare volitivă („*aceste putrejuni ale voinţei*"[963]). Fapt este că se revelează demonismul Imperiului Roman („*E un păcat această viaţă*"), demonism pe care îl receptează şi conştiinţa Cesarului („*te simţi rana Omenirei*"). Rezultă că imperatorul trebuie convins să smulgă *rădăcina* acestui tip de existenţă deoarece: „*toate/În astă lume sunt un vis deşert/Şi cum că singura realitate-aici/E moartea*". Trebuie îmbrăţişată o religie „*a tăcerei şi a suferinţei, a iubirei şi a milei*" care va avea drept consecinţă benefică negarea istoriei – sugestia trecerii de *theologia gloriae* la *theologia crucis*. Romanii, care se află „*în mijlocul vântului istoriei*", s-ar cuveni să înţeleagă, datorită poziţiei lor supreme („*umbra uriaşă a pământului s-aruncă clar în mintea noastră*"), rolul istoric al Daciei, comparabil cu cel al Cartaginei. Această tentativă de filozofie a istoriei este bazată pe ştiinţa crucii, singura capabilă să salveze titanismul civilizaţiei romane de la demonizare şi apocalipsă, îndemnând către „frumuseţea ideală a perfecţiunii morale"[964].

Proiectul dramatic prevedea, totuşi, o modificare a dispoziţiei lui Decebal înspre figura sa melancolică din **Memento mori,** unde va evolua sub ceea ce Friedrich Schlegel numea „imperativul categoric al geniului". Modificarea, abia schiţată, are la bază conştientizarea dialecticii contrariilor: *răul* care este motorul istoriei şi *dreptatea* care înseamnă sfârşitul lumii. Regele dac, devenit un cugetător ce-şi aruncă în prăpastie coroana şi se priveşte într-o oglindă de metal, înclină să dea dreptate principiului drastic *fiat justitia, pereat mundus*.

---

[956] Ibidem, pp. 242-243.
[957] Ibidem, p. 245.
[958] Ibidem, p. 244.
[959] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 72.
[960] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 250.
[961] Ibidem, p. 245.
[962] Ibidem, p. 246.
[963] Ibidem, p. 247.
[964] Shelley, **Prometeu descătuşat**, p. 346.

Titanic este, apoi, regatul Daciei, umbrit de un codru gigantic şi având în mijloc muntele cosmic, veritabil *axis mundi* care ascunde ţara astrelor, atingând „*straniu al Haosului fin*”[965]. Versurile sunt o variaţiune a celor din **Memento mori** care tratau despre acelaşi subiect: „*Văd trunchii că se-nalţă şi ramuri groase-mbină/Se arcuiesc în bolte ce-opresc ziua senină/Din soare înc-o rază pe-aicea n-a pătruns/E o ţară-nmormântată e-un rai întreg ascuns./[…]/Am auzit o veste că la al lumei fine/Ar fi pădure naltă, a cărei rădăcine/Ajung inima lumei…ş-a cărei vârfuri grele/Mişcându-se pe ceriuri s-amestecă în stele/Că peste-acea pădure a soarelui car trece/Ş-atinge cu a lui roate împărăţia rece/[…]/Şi la al lumei capăt mi-a spus că e un munte/Înmormântat de codri, ţinut de stânci cărunte/De două ori mai naltu-i ca soarele n-ameazi”*[966].

### VI.3. Planul lui Decebal

**Planul lui Decebal** se referă la retragerea regelui dac ca „zăhastru” – precum Sihastrul (*der Einsiedler*) lui Eichendorff - în acest imperiu *înmormântat* sub exuberanţa vegetală. În continuarea profeţiei din **Memento mori**, Nordul urmează să răzbune neamul dacic, însă, mai întâi, are loc apostrofarea depreciativă a romanilor, pe motiv că ar reprezenta o seminţie hibridă („*Voi oameni nu sunteţi, zei nu sunteţi/ce sunteţi dar?”*), ce refuză să îmbătrânească, deci să se maturizeze. Spiritul lor veşnic tânăr se hrăneşte doar din forţă şi nu din măsura dreptăţii: „*Dreptatea noastră e puterea noastră*”[967]. Impetuozitatea faustică este evidentă: „*Nu sunt ca zeii. Cât de dureros o simt”* (Goethe, **Faust**) [968].

Partea finală a acestui proiect dramatic are ca nucleu poemul **Odin şi poetul**. Eroul poemului orfic din piesă este bardul orb Ogur care, după ce traversează bolta în carul soarelui, se prăbuşeşte în marea îngheţată, compartimentată ca o hală a zeilor. Trecerea bruscă de la regimul apolonic la cel neptunic se reflectă în cîntecul-blestem al bardului ce înfăţişează zeilor nordici drama Daciei. Ogur apostrofează capitala imperiului – folosind apelativul „*Romo*” -, pe care o consideră „*fata-morgana/Al crudului neam omenesc*”, sursă a maniei gloriei de la care se vor molipsi popoarele tinere. Roma este un „*măr de ceartă-n istoria lumei*”, o „*Niobé gigantă*” şi un „*oraş de demoni*”[969] care este responsabil pentru prezentarea falsificată, cosmetizată a Răului. Dar blestemul se răsfrânge şi asupra proferatorului său, întrucât tracicul Homer simte că-şi pierde identitatea şi, tot în spirit romantic, constată că omul este oglindirea nefiinţei („*Vis unei umbre, umbra unui vis*”), un *μίμησις* prelungit indefinit care nu reuşeşte, aşa cum recomanda Platon în ultima carte din **Republica**, să se integreze în *μυθος*. Raţiunea, la rândul ei, nu slujeşte decât la derutarea judecăţii inimii, a intuiţiei. La tragerea cortinei, demonismul i-a cuprins pe toţi titanii implicaţi în marea confruntare, moştenirea lăsată de antichitate fiind durerea care „*ochiu trezeşte*” şi focalizează memoria afectivă asupra trecutului glorios, dar tragic, ce dispare „*ca insule mândre-n ocean plutinde*”[970]. Romanii imaginaţi de poet dispar apăsaţi de acelaşi fatalism romantic care-i însoţea în moarte şi pe cavalerii rătăcitori ai lui V. Hugo: „*Tragiques, ils avaient l'attitude du rêve*” (**Les chevaliers errants**)[971].

Ciclul dacic urma să conţină şi o confruntare a religiei păgâne cu cea creştină sub titlul **Ovid (în Dacia). Crucea-n Dacia sau Joe şi Crist**, din care Eminescu nu a schiţat decât **Genaia**. Aici locul lui Ogur este luat de poetul orb Rom, care plănuieşte să înfăţişeze o geogonie „după o mitologie proprie romană”[972]. Viziunea lui Rom capătă accente titanice atunci când închipuie un plan celest mineralizat în cel mai înalt grad şi apăsând asupra unui nucleu inferior: „*Luna d-aramă ce fuge prin nouri de fier -/Luna regină ce vizitează palatele-i de fier./Nourii, insulele de fier, de*

[965] J. W. Goethe, **Faust**, p. 85.
[966] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 255-256.
[967] Ibidem, p. 260.
[968] J. W. Goethe, **Faust,** p. 60.
[969] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 263-264.
[970] Ibidem, p. 267.
[971] V. Hugo, **op. cit**., („Tragici, ei păreau cã visează”, trad. n.), p. 253;
[972] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p.230.

*aur, d-argint în albastru ocean al aerului"*[973]. Planul terestru, în schimb, este dominat de fiinţe demonice, „îngeri morţi", anume femeile văzute ca vampiri ai omenirii.

### VI.4. Cornul lui Decebal

Cel care va moşteni **Cornul lui Decebal**, deci mesajul titanesc al regelui dac, este începătorul spiţei Muşatinilor, Dragul, „*voievod de ţară în Maramureş*"[974]. Împotriva acestui prim Muşatin se derulează un complot al cărui cap este Bogdana, „*femeie vrăjitoare*", demoniacă şi morbidă, întrucât singurul ei prieten este moartea. Conflictul, construit pe tiparul intrigilor istorice ale lui Shakespeare, în special din **Macbeth**, are în vedere o serie de manipulări succesive, dintre care cea mai frapantă se dovedeşte aceea a manevrării lui Sas de către Bogdana („*Nedezlipită-acuma rămân de-a ta fiinţă -/A mele rădăcine viaţa ţi-o-mpresoară/Cum vârcul rădăcina şi-o pune în stejar*"[975]). Victima însăşi doreşte să fie subjugată şi consimte la un eros infernal: „*O picură-mi în suflet femeie vrăjitoare/Veninul vorbei tale ucizător de dulce". Înveninat* este şi Dragul de către Sas care, pe lângă otrăvirea lentă, se foloseşte şi de antipatiile catolice ale voievodului pentru a-i submina poziţia. „*Paingănul*"[976] Sas este paralizat, la rându-i, de apropierea Bogdanei („*Când eu te văd, Bogdano, îmi pai o vrăjitoare/Ce-ncheagă apa-n sânge şi soarele-l albeşte*"[977]), care îi strecoară în suflet iconul cu valenţe demonice al coroanei zăvorâte în scrin: „*Vezi tu…în scrinul negru de-acolo e-o coroană…/Pietrele-i scumpe-n dorul luminii se topesc/Ea arde-n întuneric, lumina căutând/Şi totuşi şade-ascunsă în scrin…în gând…în suflet*"[978]. Romantismul german avusese şi el, prin Ludwig Uhland, aceeaşi viziune a simbolului malefic al puterii: „*Acolo, jos, în vale,/Un lac s-a-ntunecat./În fund îi zace-o mândră/Coroană de-mpărat;/Lumini în noapte-şi joacă/Granate şi safir;/Acolo stă uitată, de zeci de ani în şir*"[979].

Înainte, însă, de a-l determina pe Sas să scoată la lumina naturală semnul stăpânirii absolute şi al ambiţiei patologice, Bogdana se lansează într-o tiradă de anvergură şi tonalitate hugoliene, dar care reia argumentele din filosofia istorică expusă în **Andrei Mureşanu**. Nefiind o metafiziciană în adevăratul înţeles al termenului, ea va ajunge la concluzia maniheistă a egalităţii dintre principiul binelui şi cel al răului („*Nu-i Satana cu Dumnezeu asemeni?*"[980]), de unde şi indiferenţa morală. Logiciană a crimei, Bogdana dispune de Sas ca de un instrument, acesta neizbutind să depăşească stadiul unui senzualism reflectat cerebral ca o continuă excitaţie nervoasă („*Femeie, ce c-un singur cuvânt mă faci un demon*!"[981]). Precum la catolicul Brentano: „*Iubirea-ascunde moarte,/Nu poate fi altfel*"[982].

În plan simetric cu luciditatea Bogdanei acţionează fineţea voievodului care, deşi asaltat de simptomele morţii („*fugind din zarea vieţii*", „*hotarnicele clipe*", „*mi-i sufletul cam strâmt*"), încurcă intrigile uzurpatorilor cu scopul de a deţine autoritatea domnească şi după moarte („*Să ţinem cârmuirea chiar în sicriu fiind*"), până la maturizarea lui Bogdan. Figurile extincţiei şi ale funebrului sunt numeroase, configurate fiind cu ajutorul hiperbolizării, a sporirii apăsării gravitaţionale pe care o exercită însemnele puterii: „*Coroana noastră ne-apasă ca un munte,/Şi grea ne e hlamida şi trupul de pe noi*"[983].

---

[973] Ibidem, p. 231.
[974] Ibidem, p. 67.
[975] Ibidem, p. 72.
[976] Ibidem, p. 68.
[977] Ibidem, p. 69.
[978] Ibidem, p. 73.
[979] **Antologia poeziei romantice germane, Coroana scufundată**, trad. de Ionel Marinescu, p. 190.
[980] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 72.
[981] Ibidem, p. 74.
[982] **Antologia poeziei romantice germane, Să strîng un buchețel voiam**, trad. de Dan Constantinescu, p. 115.
[983] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, pp. 75-88.

Neînţelegând subtilităţile politicii lui Dragul, Roman Bodei îi vorbeşte şi el, în termenii lui Mureşanu şi ai Bogdanei, despre demonia lumii, despre oroarea de adevăr a mulţimii şi despre necesitatea ca un domnitor să acţioneze cu cinism pentru a-şi păstra tronul („*Spre pradă şi-nşelare tu mintea să le-ascuţi*”[984]). Căci omul, observase încă Montaigne, este dominat de o contradicţie interioară (*sans ordonnance*), judecata lui morală fiind limitată de *faiblesse* şi *nature*.

Dragul este mai apropiat categoriei geniului şi, prin aceasta prea puţin ataşat de ideea de forţă. Deşi aflat în pragul extincţiei fizice, ochii săi – „*fereşti ale gândirii*”[985] – scrutează în profunzime intenţiile lui Sas, identificând chiar şi germenele nebuniei provocate de obsesia coroanei: „*Vere! eu văd că ochi-ţi s-a scufundat în cap…/Din zi în zi slăbeşti tu şi eu vreau să te scap./Eu îţi spun fugi d-aicea căci paşi-ţi sunt nesiguri,/Eşti galben ca şi ceara şi ochii-ţi arde-n friguri/Tu plănuieşti o fărădelege…eu îţi spun/Păzeşte-ţi capul vere, căci tu…tu eşti nebun*”[986].Voievodul se găseşte astfel prins între un demon lucid şi altul dement, posedat de spectrul coroanei văzută ca *mireasă* şi ca aureolă protectoare: „*Tu numai cerc de aur privirea mea o saturi”*. Sas este invadat de simptomele lui Macbeth, mentalul său înregistrând mai cu seamă entităţile invizibile. Lucian Blaga va numi această ipostază demonică „psihologia abisală”, sau „noologia abisală”, aflată în contact intim cu structurile spiritului inconştient (*noos*, *nous*)[987] -: „*Demon al sorţii rele cu aripi negre trece/Prin zidurile-aceste”*. Hipnoza demonică are ca punct de plecare motivul dragostei-ură, Sas apărând acum ca un condamnat la crimă: „*Eu te urmez dar totuşi, eu te urmez ca-n somn -/Simt că l-a ta privire voinţele-mi sunt [ moarte ],/M-atragi, precum atrage un rece ochi de şarpe/Fugi, fugi în lumea largă, nu vezi că nebunesc/Eu te urmez, nebuno, şi totuşi te urăsc!*”. Dacă în cazul geniului ochiul exprimă combustia cerebrală, privirea fiind întoarsă spre înăuntru, la demon ochiul exercită o influenţă paralizantă, de anihilare a voinţei proprii şi de inoculare a unei voinţe străine, asupra celor intraţi în perimetrul privirii: „*Ochii tăi, Bogdano, mai bine din faţă-ţi rupe-i / M-au nebunit pe mine, de am turbat ca lupii*”[988].

Există şi un fals motiv titanic, dezvoltat în mai multe poezii şi devenit cu adevărat veridic în **Luceafărul**, acela al obţinerii puterii mundane absolute, avantajele care decurg de pe urma ei urmând să fie dăruite iubitei. Nuanţa cavalerească, a curtării indirecte, prin *fapte* ieşite din comun, indică un titanism virtual, direcţie în care evoluează şi Bogdan, fiul lui Dragul: „*Aş vrè să am pământul întreg în stăpânire/De vorba mea s-asculte, supusa omenire/Să am multe palate, grădini, comori, cetăţi,/În aur să lucească împărătescu-mi jăţ;/Tot ce încântă ochii cu mii de frumuseţi,/[…]/Să trec prin ele mândru, puternic, zâmbitoriu/Să fiu frumos ca ziua stăpân al lumii-ntregi/Nemuritor ca râul ş-un soare printre regi/Şi raze să reverse din frunte a mea coroană/[…]/Şi arătându-ţi toată averea fără seamă/Să-ţi zic: ia-le pe toate, dar şi pe mine ia-mă*”[989]. Deţinerea opulenţei şi a supremaţiei militare fiind doar nişte paleative, demonismul, la rândul său, rămâne în germene, eroul trăind exclusiv tentaţia romantică a hipertrofierii eului. Chemarea romantismului (*Ruf der Romantik*), cum o denumea Ludwig Tieck, contrazice preceptul clasic, anti-egotist: „le moi est haïssable”.

Pe măsură ce trasează coordonatele *dodecameronului* său dramatic, Eminescu îi imprimă o tuşă post-renascentistă (‘*the blood and thunder tragedy*’), accentuând *fatum*-ul neamului Muşatin. Sângele năvalnic al voievozilor din această spiţă îi împinge spre acţiuni cu încărcătură titanică sau demonică. Nereuşind decât arareori să-şi ia în stăpânire impulsiunile provocate de o energie debordantă (fie ea vitală ori erotică) – căci „neuroticul este omul fără *amor fati*”[990], protagoniştii pieselor acced doar fulgurant la revelaţiile intelectuale ale geniului. Alexandru-Vodă, din piesa cu acelaşi nume, i se plânge starostelui de Suceava, Jurgea, de blestemul care apasă asupra neamului său. Muşatinii posedă o inimă pusă în mişcare de un lichid vital ce transportă aceeaşi germeni ai nebuniei demonice. Domnitorul este consumat de anxietatea faţă de o moştenire ereditară

[984] Ibidem, p. 92.
[985] Ibidem, p. 93.
[986] Ibidem, p. 95.
[987] L. Blaga, **Trilogia culturii. Orizont şi stil**, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 3.
[988] Ibidem, pp. 103-105.
[989] Ibidem, pp. 122-123.
[990] Carl Gustav Jung, **op. cit**., p.31.

patologică: „*De sângele meu mă tem. Dar nu cunoşti tu acest sânge fierbinte, plecat spre mânie şi spre dezbinare, din inima neamului Muşatin?*”[991]. Şi regina Ringala va fi prevenită cu privire la imprevizibilitatea reacţiilor soţului ei, născut sub o zodie glorioasă, dar grevată de spasmele iraţionalului. Precum Herakles, regele nu îşi poate controla întotdeauna izbucnirile de violenţă: „*Iartă-mă regină…cunoşti, din nenorocire, acest vârtej de sânge, care-ntunecă câteodată mintea şi ochii neamului nostru*”[992].

### VI.5. Mira

Figurile ciclului Muşatin îşi diminuează extravertirea entuziastă în favoarea unei adânciri a personalităţii, care oscilează derutant între demonism şi abulie. Astfel, Ştefan din proiectul **Mira** se vădeşte a fi o umbră barocă, sinuoasă, a marelui Ştefan: „*nestatornic, de-o beţie tristă, nobil în fundul inimii, dar abrutizat prin pasiune – c-un mare fond de grandoare concentrat în unele momente – altfel meschin – caracter melancolic, sanguinic*”. Aşadar, Eminescu pune în centrul *dodecameronului* dramatic un personaj decadent, dizarmonic. Viziunea descendentă a avatarurilor dinastice este intensificată prin menţinerea pe scenă a lui Arbore, vestigiu al perioadei de renaştere naţională şi de subordonare a ego-ului la spiritul colectiv: „*El e sufletul rămas încă pe pământ a lui Ştefan cel Mare, e suvenirea lui vie încă, - e omul ce l-a văzut pe leul murind, i-a strâns mâna eroului în război, e ca un sfânt care-n visul tinereţelor lui a văzut pe asprul şi bătrânul Dumnezeu*”[993]. Eclipsarea titanismului voievodal şi perceperea istoriei ca un proces în dezagregare – fatală descompunere a unui sistem de valori – ar putea fi pusă, aşa cum a şi fost de către G. Ibrăileanu, pe seama inadaptabilităţii lui Eminescu: „Ajuns la imposibilitatea de a se împăca cu viaţa, era fatal ca, printr-o mişcare instinctivă de adaptare, să înceapă să urască viaţa şi să idealizeze nimicirea vieţii”[994]. În cazul dramaturgului, însă, procedeul este unul obişnuit romantic, de prezentare a unui fenomen, de orice natură ar fi el, în creşterea, împlinirea şi descreşterea sa. Pentru că după *ricorsi* survin şi *corsi*, prăbuşirea previzibilă a lui Ştefăniţă este compensată de apariţia în fundal a lui Petru Majă, personaj căruia i se atribuie un temperament mediteranean, conjugat cu o energie sufletească titanică: „*Pasiune italiană, visurile sale sunt de foc şi când sunt palide – [.] –are un mare fond de forţă în sufletul lui*”[995].

Genialitatea eterică şi sentimentală este întruchipată de angelicul Majo, a cărui fire cumulează trăsături ale ascetului din **Povestea magului călător în stele**: „*poet—înger-frumos […] dar amorul lui e acela a disperării şi a sufletului zdrobit, căci ştie că Mira, deşi va fi soţia lui, dar nu-l iubeşte. Dar vrea să fie sclavul visurilor şi a capriciilor ei […]. Dar deşi aceste visării sunt palide – dară amorul lui nu e palid – e un amor de arab – arzător, de foc – care contrastă mult cu fiinţa lui angelică*”[996]. Abandonul erotic al lui Majo infirmă supoziţia lui G. Călinescu, după care erotica lui Eminescu ar fi „o erotică mecanică, sub nivelul conştiinţei diurne”[997]. Descoperim, astfel, o dragoste novalisiană, de substanţă antitetică: „*Tot urc – şi fi-mi-or/Chinuri turbate/Cândva piroane de voluptate*”[998].

Androginia lui Majo ar corespunde personalităţii Mirei, şi ea un personaj complex, creat pe tiparul Ofeliei: „*faţă palidă şi lunatecă – cu inima la început rece ca unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice care nu ştie cum de rătăceşte pe pământ, când nimica din ea nu se pare a fi a pământului. Nu are neci durere, neci bucurie – ci învelită ca un mister în norul ei de melancolie*”[999]. Maio şi Mira nu alcătuiesc cuplul romantic format din *homo dexter* şi *homo sinister*, omul-bărbat şi omul-

[991] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 169.
[992] Ibidem, p. 174.
[993] Ibidem, p. 46.
[994] G. Ibrăileanu, **Scriitori şi curente**, Editura Viaţa Românească, Iaşi, 1930, pp. 14-15.
[995] M. Eminescu, **Teatru** , vol. I, p. 47.
[996] Ibidem, pp. 46-47.
[997] G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. II, p. 179 .
[998] în **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte IV**, trad. de Aurel Covaci, p. 58.
[999] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p.46.

femeie, ci conjuncţia imposibilă a două temperamente care îşi devin reciproc superflue din prea mare asemănare.

Pe lângă intenţia compunerii unei epopei dramatice care urma să funcţioneze ca un corpus al mitologiei şi istoriei naţionale, există şi intenţia expunerii unei *anatomii a melancoliei*, în tradiţie barocă. Astfel, Maio se dovedeşte preocupat de afecţiunea psihică a lui Ştefan, care pare „*căzut într-un fel de nebunie întunecată şi tăcută"*. Poetul de curte îşi selectează cântările pentru a nu accentua „*răul*" din sufletul voievodului ce reacţionează *à rebours* la stimulul artistic: ritmurile vesele îl întristează, pe când cele melancolice îi fac plăcere.

Meditând pe marginea influenţei negative pe care tinerii sfetnici o exercită asupra domnitorului („*Ce alunecoasă e poteca răului*"[1000]), Arbore constată că „*măduva se usucă în puiul de leu şi mintea se turbură în creierii săi*", încât rana spirituală a nepotului, mai dăunătoare decât cea fizică a bunicului, trebuie arsă „*cu mustrări şi cu aduceri-aminte"*. Ştefan, în care „*sământa bunului e aşa de bogată*", este devorat de morbul desfrânării, iar nu de un demonism funciar; Maio, personajul *raisonneur* al piesei – consideră că „*răutatea lui nu e decât întâmplătoare*". Dacă „*bradul a crescut strâmb*", calităţile Muşatinilor sunt, totuşi, încă prezente în el, deşi ele nu beneficiază de un centru polarizator căci „plutirea şi pendularea între posibilităţi este caracteristică pentru viaţa romantică"[1001].

Nu Mira, copila bolnavă de lingoare şi melancolică a lui Arbore, este cea menită a recupera deviaţia suferită de principe – aşa cum ar fi gata să accepte Maio. Pentru Arbore, titan cu sufletul „*aspru ca piatra şi ca fierul*", subtilităţile psihologice şi sentimentale rămân obstacole insurmontabile. El nu înţelege criza fiicei sale, dar nici pe cea a voievodului, pe care este gata să-l elimine în caz că nu ar manifesta semne evidente de redresare morală. Însă şi Arbore, pentru care „*moşia e mai mult decât copilul*", se simte cuprins de „*un fel de gândire neagră şi cumplită*" în momentele în care îşi imaginează răul pe care patima princiară l-ar putea provoca fiicei sale - acea: '*dark secret love'*(**The Sick Rose**).[1002], pe care o imagina William Blake.

Criza sufletească şi morală a lui Ştefăniţă are o origine întreită: el se află sub presiunea unei tradiţii glorioase, apoi prezenţa unchiului său, Petru Rareş – „*om înţelept şi adânc*"[1003], cunoscător al meşteşugurilor vrăjitoreşti – îi sporeşte suspiciunea până la cote aberante, circumstanţe la care se adaugă şi dragostea pentru o femeie incomprehensibilă. Ştefăniţă hamletizează, dar într-un limbaj parabolic vetero-testamentar, asemuindu-se afemeiatului rege Solomon care, însă, era protejat de natura sa profund religioasă. Întâlnirea cu *cerbul alb* în biserica iluminată spectral, din halucinaţiile prinţului, este interpretată de Ioana Em. Petrescu ca o alegorie a sufletului înstrăinat [1004]. Înstrăinarea de omenesc şi apropierea de sfera demonicului este probată de lipsa sintoniei dintre imnul intonat în biserică şi muţenia sterilă a sufletului impermeabil la efluviile divine revărsate de inima pătrunsă de iubire („*turbăciunea cruntă rânjea din fundul gândirilor mele*"[1005]). Demonia mai este apoi accentuată de frumuseţea serafică, aflată sub zodia luciditătii, a Mirei („*Blondă…ca Nordul…frumoasă ca icoana cea sfântă a Fecioarei Mariei*!"[1006]), care descurajează orice apropiere erotică maculantă. Nicicând ea nu va răspunde chemării căreia Éloa îi dăduse curs: „*Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal/ Se confondront pour nous et le bien et le mal*"[1007].

Tragismul piesei este cu măiestrie întreţinut prin confruntarea ideologică dintre pretendent şi tatăl fetei dorite. Arbore demască acţiunile nesăbuite care „*duc ţara la sicriu"*[1008] şi, neînţelegând dimensiunile reale ale momentului istoric, îi cere domnitorului să aşeze Moldova în

---

[1000] Ibidem, p. 49.
[1001] Ricarda Huch, **Op. cit**., p. 406.
[1002] în **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, („**întunecată iubire ascunsă**",** trad. n.), p. 32.
[1003] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, pp. 50-52.
[1004] Ioana Em. . Ptrescu, **Op. cit**., p. 58.
[1005] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 53.
[1006] Ibidem, p. 54.
[1007] Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Atinge-mi mâna. Fără zăbavă într-o nepăsare totală,/Binele şi răul se vor confunda pentru noi", trad. n.), p. 19.
[1008] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 56.

locul Poloniei, în fruntea „*războiului de cruce*”. Mai mult, făcându-se glasul aspiraţiilor de peste veacuri ale dramaturgului, el doreşte unificarea celor trei provincii româneşti („*Fă taurul Moldovei pe fruntea lui să poarte/Coroane trei”*). Arbore face şi el parte din categoria eroilor creatori de istorie, precum Moise al lui Vigny: „*Mon pied infatigable est plus fort que l'espace”*[1009].

Ştefăniţă nu este ispitit de aventura titanică, demonismul său fiind unul de natură sceptic-filosofică (în manuscris, în dreptul replicii sale, este adăugată replica: „*Viaţa-i cuibul morţii – moartea e sămânţa vieţei noua*”). Atras fiind de abstracţiunile romantice, el are în comun cu Cezarul din **Împărat şi proletar** angoasa în faţa poporului văzut ca o forţă fluidă, imprevizibilă – imaginea este hugoliană: „*La foule est un torrent qui brise ce qu'il roule”*[1010]. Arbore avertizează: „*Popor, da! O, cumplit e când se frământă, înfricoşat când se răscoală! Marea turbure şi veninoasă. Furtună turbată şi despletită!*”[1011]. Portarul Sucevei trăieşte, de altfel, extazele sale, traduse într-o filozofie a istoriei *sui-generis*, ce se slujeşte de imaginile desfăşurate deja în **Memento mori**: *„întorc înapoi roata cea uriaşă a timpului cu codrii săi de secoli”*, filozofie dominată de o mistică a puterii imperiale romane. Şirul de Cezari beneficiază de atribute apolonice: „*împăraţii săi mari ca Dumnezeii seninului*”, care au fruntea „*încinsă cu luceferi*”. O spaţializare a timpului practică şi Ştefăniţă, dar în sens sceptic, acuzându-l pe Arbore de reverii anacronice: „*Vorbele voastre sună a basme, voi înşuşi nu mai sunteţi trecutul cel plin de fală şi putere, ci numai ruina lui”*. Chiar bătrânul dregător ajunge să admită inactualitatea ambiţiilor sale patriotice („*E-un basmu făcut piatră, e-un veac înmărmurit*”, ori „*Al basmului imperiu răcoare şi tăcut”* [1012]), dar înţelege tradiţia în accepţia sa de stimul al energiei titanice. În fond, Arbore valorifică resortul vitalizant-psihologic al acţiunilor exemplare, deşi realizează dimensiunile modeste ale momentului: „*Astfel stau eu în lume…, ca litera cea moartă/Ca o ruină tristă, fapt împietrit de soartă*”[1013]. Autohtonismul spiritual – formulare a Rosei del Conte - al lui Eminescu se întrevede din împrumutarea propriilor sale idealuri unor personaje aparţinând unor vremuri cu perspective intelectuale mult diferite de cele ale poetului.

Polemica lui Arbore cu Ştefăniţă echivalează cu o confruntare ideologică între titan şi demon. Principele nu se poate detaşa de propriul său ego şi, în consecinţă, nu este capabil de eforturi semnificative în ordinea abstractizării şi anticipaţiei. Dual la modul schematic, el pendulează între obsesia pentru Mira şi complexul de inferioritate faţă de personalitatea covârşitoare a bunicului său. În felul acesta, el aduce tribut la ceea ce Francisc Bacon numea *idolii peşterii*, ai individului. Dacă în **Viforul** lui Delavrancea Ştefăniţă va ajunge să aibă manifestări satanice, la Eminescu el rămâne un frustrat romantic, apăsat de *spleen*-ul byronian, ca mască a disperării: „*Viaţa mea e noapte neagră*”[1014]. Îndârjirea lui Hernani, care inversase raportul cornelian dintre datorie şi sentiment, dispare aici cu totul, pentru a face loc simbolurilor funerare, dominate de nuanţele palidului şi ale negrului: aripele negre, floarea neagră, galbenul mormânt. Inadaptarea mundană a îndrăgostitului romantic contribuie la fascinaţia pe care o exercită asupra lui Îngerul Morţii, aşa cum se întâmplase şi cu eremitul din **Povestea magului…**: „*Mi-am cheltuit viaţa şi fac cu moartea nuntă”*, ori „*De-a morţii vrajă rece de viu eu mă usuc*”[1015]. Dualitatea fiind trăsătura caracteristică a demonului, nu surprinde foarte mult faptul că, după profesarea unei *religio mortis*, Ştefăniţă adoptă *ad-hoc* preceptul *carpe diem*, din sceptic devenind cinic. O psihologie abisală, impenetrabilă şi, în consecinţă, imprevizibilă (*hic sunt leones*).

Introducerea unui fragment dintr-o variantă a poemului **Melancolie** serveşte ca intermezzo alegoric, domnitorul însuşi dezlegând dilematica alegorie. Astfel, biserica dărăpănată, cu icoanele şterse, din mijlocul unui cimitir răscolit, reprezintă sufletul malformat al lui Ştefăniţă, iar mireasa moartă din altar este iubirea răpusă, care este înviată doar în momentele când demonul

[1009] Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Piciorul meu neobosit e mai puternic decât spaţiul”, trad. n.), p. 18.
[1010] V. Hugo, **op. cit., Ce qui se passait**, („Gloata este un torent care sfărâmă tot ce prinde”, trad. n.), p. 14.
[1011] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 59.
[1012] Ibidem, p. 60.
[1013] Ibidem, p. 62.
[1014] Ibidem, p. 65.
[1015] Ibidem, p. 66.

se transformă într-un geniu visător. În felul acesta, „*durerea ce îşi r>de de regele noroc*" surpă temeliile spirituale ale unui personaj ce nu poate evolua decât la extreme („*M-aş face-un poet înger dintr-un tiran de fier*"[1016]). Alegoria *psyche*-ei aflate în descompunere pune în evidenţă natura oarecum primitivă a Muşatinului, ce nu-şi poate trăi fericirea decât prin posesie. Neîmpărtăşindu-se cu harul contemplaţiei, Ştefăniţă blestemă ceea ce nu reuşeşte să obţină fără mijlocire. Intangibilitatea extremelor („*Neci partea nopţii palizi, neci partea lui Satan*"[1017]) şi persistenţa în punctul median sunt lucruri pe care demonul romantic le urăşte. Aversiunea provocată de o circumstanţă obiectivă se răsfrânge, apoi, asupra întregii ordini universale prin proliferare generalizantă.

Spre deosebire de tiranul deţinător al puterii, Maio se expune la un amor platonic, în care: „*Cum ai ţese-n ghirlande stele lucinzi cu flori,/Idee cu idee se-ncing adeseori./Cum se cuprinde înger cu înger în lung vis*"[1018]. Sufletul său reflectă armonia universală precum o „*oglindă de aur*", laitmotiv al limpezimii clasice a *psyché*-ei. Beneficiind de o atare stare de echilibru interior, Maio este gata să renunţe la Mira în favoarea lui Ştefăniţă, pentru ca, în felul acesta, să contribuie la ameliorarea sorţii Moldovei (prezenţa feminină subiacentă, dar obsesivă, a întregii drame). Ricarda Huch avea în vedere salvgardarea sufletului romantic prin asumarea valenţelor revigoratoare ale femininului: „etern-femininul este principiul salvării, este devenirea conştientă a inconştientului"[1019].

Sufletul principelui, sub influenţa „*slugilor linse*"[1020], se înfăţişează, contrastant, ca o beznă haotică: „*O sufletu-mi e-o noapte fantastică şi brună/Un vis fără de noimă, un cer fără de lună".* Persistenţa în a efectua radiografii ale sufletului are comun cu spiritul postpaşoptist cultivarea demoniacului pervers, beţia fiind mijlocul prin care ea poate fi atinsă: „*O! viaţa e o stâncă ce-i stearpă şi uscată/Pentru un om de flacări cu inima bogată./Beţia? O, beţia e-un mare, mândru vis,/E o bacantă pală ce plânge cu suris/Ce-nchină viaţa-i dalbă plăcerilor aurie/Care sărută-n glumă şi cânt-o nebunie*"[1021]. Se ajunge, astfel, la provocarea artificială a beatitudinii ce simulează divinul, dar exclude divinitatea, sentiment împărtăşit şi de Leconte de Lisle: „*Le coeur trempé sept fois dans le Néant divin*"[1022].

Complexat de grandoarea epocii precedente, Ştefăniţă se cantonează în prezentul care, însă, nu-i poate oferi modele monarhice. Mult mai flexibil la capitolul acesta, Arbore, prin raportarea la „*Acel Voievod, mare, încins de biruinţă*", se sustrage contemporaneităţii diminuate şi reuşeşte, astfel, să se proiecteze în viitor: „*eu nu-s din lumea voastră, eu nu-s din timpul vost/Voi ardeţi, eu mă potol…voi sunteţi…eu am fost*"[1023]. Vibraţia paseistă a bătrânului titan are rolul de a-l feri de o *ardere* ce consumă inutil energia fiinţei şi dezumanizează: „*trecutul e în mine şi eu sunt în trecut/Precum trăieşte cerul în marea ce-l respiră*!"[1024]. Nereuşind să atingă plenitudinea fiinţării titanice, Arbore se hrăneşte spiritual din radiaţia emisă de efigia lui Ştefan cel Mare („*Răsare un luceafăr de aur şi lumină*"), chiar dacă în felul acesta el îşi reneagă propria sa individualitate („*în lume fui umbra unui vis*"). Romantic paseist, Arbore este şi utopicul îndârjit ce îşi fixează idealuri intangibile în timpul duratei sale fizice: „*Eu văd o stâncă albă, o stâncă de argint*" – adică nimic mai puţin decât „*unirea Românimei*"[1025]. Paseismul acesta, însă, are semnificaţia revitalizării unei energii în stare latentă, iar nu retragerea într-o epocă revolută, osificată. Ricarda Huch observa că: „Romantismul a fost un ev mediu renăscut. […] Avem de-a face cu o Renaştere ca aceea din secolul al XV-lea, cu deosebirea că atunci renăscuse antichitatea, pentru că oamenii se desprinseseră de idealurile medievale, iar acum renăştea evul mediu"[1026].

---

[1016] Ibidem, p. 73.
[1017] Ibidem, p. 74.
[1018] Ibidem, p. 75.
[1019] R. Huch, **op. cit**., p. 184.
[1020] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 78.
[1021] Ibidem, p. 79.
[1022] **Antologie bilingvă de poezie franceză, Midi**, („Inima înmuiată de şapte ori în Neantul divin", trad. n.) , p. 122.
[1023] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 81.
[1024] Ibidem, p. 82.
[1025] Ibidem, p. 84.
[1026] R. Huch, **op. cit**., p.283.

Întreaga piesă este construită contrapunctic, din polemica între punctul de vedere al sfetnicului îmbătat de idealuri utopice şi cel al domnitorului atins de „*nebunia cea desfrânată*", de beţia-nebunie care-l smulge cugetării triste şi reci „*despre aieve*"[1027]. „*E-mpărţită omenirea/În cei ce vor şi cei ce ştiu*", va spune Eminescu, interpretând el însuşi natura conflictului care stă la baza **Mirei**; lucid şi, din cauza aceasta, descumpănit, visurile de grandoare naţională sunt pentru Ştefăniţă doar *nomina*, numai „suflu vocal" (*flatus vocis*) cum le definea Roscelin, forme cu conţinut interzis, pe când pentru dregătorul entuziast ele fac parte din categoria acelor *realia*, tipare ale fiinţării ce absorb necontenit fiinţa. Pentru că voievodul *ştie*, el nu mai este dispus să acţioneze; în schimb atenţia sa se focalizează asupra unui „*înger de cristal*" pe care trebuie să-l învie Maio cu lira sa magică. În paralel cu faţa diurn-sceptică a demonului, se manifestă cu sporită pregnanţă faţa nocturn-onirică, fermecată de beatitudinea iubirii medievale: „*lungi visuri înfocate/Transpoartă al meu suflet în norii de palate/Unde ginii cântă şi visele suspin/Unde umbrele alintă în vânt plăcut şi lin*"[1028]. Cântecul lui Maio cumulează cele mai cunoscute simboluri ale preromantismului, atmosfera îmbibându-se de un puternic iz ossianesc: încleştarea dintre mare şi masivul stâncos în vârful căruia străjuieşte un castel „*rece, sur*" şi care adăposteşte pe „*al serafilor monarh*", rege neptunic al cărui ochi rătăcit depune mărturie pentru efortul său de a visa „*al mărei vis rebel*".

### VI.6. Phylosophia copilei. Marcu-Vodă

**Planul Mirei** include şi binecunoscuta **Phylosophia copilei**, în care tânăra îşi face cunoscută dorinţa rebelă de a nu juca un rol anonim în planul divin, ci de a fi un ferment pentru geniul masculin. Pagina de manuscris conţine şi aforismul-confesiune, martor al conştiinţei de sine a geniului feminin: „*Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nor din marea de amar*" – ceea ce duce cu gândul la o absorbţie apolonică din dionisiacul inform. Accentul este pus acum pe latura satanică a lui Ştefăniţă care, în chip de cavaler occidental, aruncă mănuşa statuii lui Ştefan cel mare, provocând tradiţia – considerată un „idol al forului" - în mod direct. Tânărul Mihai, prevestitor al apariţiei pe scena istoriei a lui Mihai Viteazul, îl pregăteşte pe Hilariu pentru a deveni asasinul domnului nevolnic. Arta comportamentului, pe care el o expune, este una diabolic-machiavelică: „*Inima ta fie înger, faţa ta fie demon. Nopţile tale realitatea virtuţii, lumina zilelor tale oglindă de crime*"[1029]. Bineînţeles, duplicitatea aceasta vizează atingerea unui scop nobil, pregătirea unirii Principatelor, unire a cărei viziune o are Mihai, fantezia sa amestecând simbolurile clasice cu cele romantice în încercarea de a oferi eroului o ascendenţă mitologică: „*Toţi munţii era-nviaţi, numai dasupra tuturor sta sura lor diademă, împăratul Carpaţilor, mut, rece, mort ca eternitatea. Ce-a decis părinţii? Să trimeaţă sufletul Tatălui lor, Mart, să-nvie stânca-împărat. Vorbit făcut. Luna scoase din negri nouri galbena-i faţă şi zugrăvi în creştetul stâncei diademă de aur…Stânca trăia…vulturii-ncongiurară crezând că-i împăratul lumilor, Joe cu fulgerile-n vârful Olimpului…era Mihai Viteazul*"[1030].

O altă caracteristică a demonului este invertirea noţiunilor de bine şi de rău. Ştefăniţă îl acuză pe Arbore că l-ar fi împins în exces, martora stării sale de spirit fiind reluarea sintagmei „*prè mult*". Situaţia arhetipală a molierescului „festin de pierre" este întrebuinţată aici ca mijloc de plasticizare a complexului de inferioritate al voievodului, reflectat de dorinţa de a-l vedea pe Arbore pietrificat, mineralizat. Contradicţiile din interiorul sufletului lui Ştefăniţă se metamorfozează în figuri demonice pre-expresioniste: „*demoni înnebuniţi se rostogolesc cu ochi roşii prin aerul cernit*"[1031]. Sunt „les noirs séraphins"[1032] ai lui Alfred de Musset ori „les centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches"[1033], din coşmarurile hibride ale lui Arthur Rimbaud.

---

[1027] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 85.
[1028] Ibidem, p. 86.
[1029] Ibidem, p. 91.
[1030] Ibidem, p. 92.
[1031] Ibidem, p. 101.
[1032] **Antologie bilingvă de poezie franceză, La muse,** p. 112.
[1033] Arthur Rimbaud, **op. cit**., **Villes**, p. 60.

Dacă Arbore constituie un caz izolat prin fermitatea ideilor sale, celelalte personaje traversează mari crize intelectuale, întrucât nu pot distinge în textura existenţei „*firul de aur al scopului*". Aşa se întâmplă cu Cassiodor, care enunţă teoria prăbuşirii îngerilor în trup – de unde şi *excelenţa* naturii umane -, prăbuşire rămasă fără consecinţe notabile în ordinea spirituală: „*inima mea un ocean cu valuri nenumărate, creierii mei un paladiu tencuit de-nţelepciune, şi cu toate astea fiinţa mea singură e un tron fără rege, un templu fără zeu*"[1034]. Existenţa, fără să conţină şi esenţa, comunicarea dintre microcosm şi macrocosm este scindată, creându-se condiţiile demiurgiei demonice sau ale evaziunii „*lunatecilor*" (precum Maio şi, mai ales, Mira). Demiurgia negativă conduce, în cazul lui Ştefăniţă, la un antiumanism potenţat şi de imposibilitatea substituirii raţionalismului sceptic prin efuziunea sentimentală: „*Popor – urăsc poporul! Popor eu te urăsc,/Iată acei ce tronu-mi îl ţin şi-l părtinesc./Acum din umbra-mi neagră în ura mea pierdut/Eu voi domni pe lume ca îngerul căzut*"[1035]. Conducătorul politic eminescian nu ajunsese încă la concluzia cezarului din **Împărat şi proletar** că: „*În taină mărirea-i legată de aceşti*". Demonul disprețuiește virtutea clasică a prudenţei. Natura sa este antiprometeică, întrucât esenţa lui Prometeu rezida, totuşi, în prudenţă (*προμηθής*). Shelley nu ezita să-şi îndepărteze pe cât de mult posibil eroul de Satan al lui Milton: „Singurul personaj imaginar care seamănă întrucâtva cu Prometeu este Satan, iar Prometeu este, […], o figură mai poetică decât Satan, deoarece, pe lângă curajul, măreţia şi răbdătoarea tenacitate cu care se opune forţei atotputernice, el ne apare lipsit de ambiţie, de invidie, de spirit răzbunător şi de dorinţa propriei sale măriri, adică de tot ceea ce, la eroul Paradisului pierdut, intră în conflict cu interesul moral"[1036]. Natura lui Ştefăniţă se dovedeşte extrem de apropiată de ipostaza orgolioasă a marelui răzvrătit.

Şi în proiectul **Marcu-Vodă** relaţia dintre Ştefăniţă şi Mira este incompatibilă, cauza fiind apartenenţa infernală a celui dintâi („*El e ca demonul ce cade…dar mândru în căderea sa*") şi cea angelică a femeii („*El îşi pare sieşi un demon căzut vânăt negru pe care un înger ce n-a văzut decât pe D-zeu nu-l poate iubi neciodată*"[1037]), bănuită, în consecinţă, de „*lunatecie*". La fel ca în piesele shakespeariene, demonismul principelui se răsfrânge asupra peisajului, contorsionându-l: „*Soarele părea tras la faţă*"[1038].

În suita de scene care se constituie ca un halo în jurul **Mirei** îşi face apariţia şi un demonic Toma Nour ce manifestă intenţia de a o otrăvi pe eroină. Acesta rătăceşte printr-un decor polarizat antitetic, în care relieful genialităţii se învecinează cu cel al demenţei: „*munţii gândirei se spintecă dinaintea mea d-o parte verzi şi înfloriţi muiaţi de lumină, de alta goi, slabi, arşi şi sufletul meu buhă trece rece şi plângător în stîncele disperării*"[1039]. Şi lui i se descoperă, totuşi, o latură titanică, Toma împărtăşind credinţa că Mihai este moştenitorul Vulturului Romei („*Vezi aripa-i dreaptă pe Roma, aripa-i stângă pe România*"[1040]); în acelaşi timp, ideologia sa socială împleteşte eleatismul cu heraclitismul: „*Naţiunea-stâncă. Generaţia-râu; oamenii-valuri*"[1041].În comparaţie cu Ştefăniţă, care este dominat şi în amor („*A muierii negre stele/Ard în cerul vieţii mele*"[1042]), Nour se impune femeilor ca destin, manipulându-le în scopuri politice şi nelăsându-se îngenuncheat de vraja dragostei, de acea *Liebeszauber* din poezia lui Tieck.

Moldova, în urma morţii lui Ştefan cel Mare, se transformă într-un teritoriu damnat („*luna gheaţă galbenă atârna ca ruptă în nouri*"[1043]), de unde a dispărut *visul înalt* pentru că „*somnul este surâsul morţii*"[1044]. Neîntrezărindu-se trezirea din „*moartea gloriei*"[1045], îşi face loc disperarea ce „*îşi înfinge*

[1034] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 101.
[1035] Ibidem, p. 115.
[1036] Shelley, **Prometeu descătuşat**, Actul I, p. 342.
[1037] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 124.
[1038] Ibidem, p. 126.
[1039] Ibidem, p. 140.
[1040] Ibidem, p. 153.
[1041] Ibidem, p. 139.
[1042] Ibidem, p. 150.
[1043] Ibidem, p. 154.
[1044] Ibidem, p. 139.

*dinții de fier în ușa casei, și turbură cu săgeata ochilor fundul cupei cu vin*"[1046]. Voind să evidenţieze decrepitudinea Moldovei la jumătatea secolului al XVI-lea, Eminescu inserează în scenele care anunţă apariţia lui Petru Rareş un portret *in extenso* al lui Ştefan cel Mare la apusul gloriei sale. Aproximativ acelaşi portret în tuşă titanică va fi aşezat în deschiderea **Poveştii magului călător în stele**: „*Îngălbenit ca umbra și slab ca vechiul leu/Ședea Ștefan cel Mare în falnic tronul său/L-a lui picioare șubrezi îngenuncheat ședem/Pe fruntea lui cea ninsă de aur diadem/În mîna lui uscată de aur sceptru greu,/[…]/Sub genele lui sure ardea suflet aprins/În două stele negre ca focul sub cenușă ce încă nu s-a stins*"[1047]. Ajuns în „*iarna vieții*", titanul, comparat cu „*soarele cel falnic*" şi cu „*regele pustiei*", se consideră a fi fost doar „*umbra unui vis*"; visul său, însă, are ca *subiect oniric* „*o stâncă albă, o stâncă de argint*", anume idealul unirii naţiei, pe care nu i-a fost dat să-l atingă: „*E Românimea toată…e visul meu de fier*"[1048]. Testamentul său politic va fi respectat şi îndeplinit de Mihai, care este imaginat cu atributele unui titan-geniu, în chip de *Jupiter tonans*: „*văd în cocie de aur cu 12 cai pe un Domn cu barba lungă și neagră, ca un cadru, și sub muntele frunții cu doi ochi de vultur*"[1049].

Neridicându-se la demnitatea spiţei Muşatinilor şi negându-şi menirea istorică, Ştefăniţă sfârşeşte fără glorie, deşi tragic: „*Mi-am cheltuit puterea și fac cu moartea nuntă*"[1050]. O dată cea a nutrit un amor demonic pentru o fiinţă angelică, moartea i se înfăţişează sub un chip-simbol, marcat de o feminitate macabră. Realizarea este, din nou, de inspiraţie shakespeariană: „*La steua cea din urmă a negrei nopți viață/Privesc cu întristare. Și-a nopții pală față/Apare-n nouri roșii cu diadem de spin/Cu aripele negre și vântu-i de venin/Ce sângele amorțește…c-o neagră floare-n mână./Și buza ei răcită…în galbenul mormânt*"[1051]. Aceasta este '*the Dark Virgin*'[1052], cea care i se arătase şi lui William Blake.

Nu numai demonul poate sfârşi tragic, ci şi titanul care nu reuşeşte să insufle energia proprie celor care, iniţial, încurajaseră planurile sale. Un fragment de la sfârşitul proiectului **Mira** surprinde criza interioară a lui Petru Rareş, care „*aiurează*" şi vrea să se călugărească pentru a transforma zbuciumul acţiunii în extazul contemplaţiei. El este continuatorul lui Arbore, căci „*se preîmblă prin țară întocmai ca spiritul cel neînțeles al trecutului*"[1053] ajuns într-o epocă ce începe să dea uitării ori să transfere în legendă, deci în *intangibil*, substratul eroic al politicii lui Ştefan cel Mare.

### VI.7. Alexandru Lăpuşneanu. Cel din urmă Muşatin. La gura sobei! Quiproquo

Prea puţin a apucat Eminescu să înalţe din eşafodajul piesei **Alexandru-Lăpuşneanu**, domnitor în a cărui figură plănuia să integreze multe din caracteristicile lui Macbeth, iar în ultimul act să se inspire din nuvela negruzziană. Conceput în felul acesta, Lăpuşneanu s-ar fi aliniat la seria demenţilor din genealogia Muşatinilor. Ceea ce totuşi străbate din puţinele versuri rămase este, pe lângă sondarea psihologiei abisale, punerea în valoare a capacităţii de disimulare a domnitorului care, măritând-o pe văduva lui Gruia – acesta fiind adevărata figură titaniană a piesei – se comportă asemenea unui Richard al III-lea românesc: „*Voind să serbez o nuntă cum n-a fost în lume una -/Căci călău-i nunul mare, iar moartea este nuna*"[1054]. Pe lângă schiţarea, mai mult ori mai puţin originală, a subtilităţii demonice a Lăpuşneanului, tragedia mai urma să conţină şi tabloul cuceririi Bizanţului, în fapt o diorama cu perspectivă largă şi desen contorsionat şi dramatic, dar minuţios şi la înălţimea grandorii compoziţiei.

---

[1045] Ibidem, p. 156.
[1046] Ibidem, p. 154.
[1047] Ibidem, pp. 157-158.
[1048] Ibidem, p. 159.
[1049] Ibidem, p. 156.
[1050] Ibidem, p. 163.
[1051] Ibidem, p. 162.
[1052] **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, America (a Profecy)**, („Fecioara întunecată", trad. n.), p. 46.
[1053] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 165.
[1054] Ibidem, p. 201.

**Cel din urmă Muşatin** este văzut în persoana lui Petru Rareş, voievod raţional dar cuprins de melancolia provocată de contemplarea gloriei vremurilor trecute şi de lipsa de perspectivă eroică a momentului istoric căruia îi aparţine. Retras din domeniul faptei, el ne este înfăţişat ca un contemplator care tinde spre condiţia sapienţei (*amor sapientiae*), şi mai puţin către cea a geniului. Dar „liniştirea" sângelui Muşatin nu este lipsită de o semnificaţie mai înaltă. Echilibrul temperamental şi eradicarea demonismului nu sunt rezultatul decrepitudinii genealogice, ci împlinirea de destin sub zodii clasice a unui neam imaginat de Eminescu ca o coloană vertebrală pentru marele organism pe care îl compun românii. Edgar Papu aprecia că temperamentul clasic cultivă homeostaza, respectiv „capacitatea organismelor de a păzi cu rigoare limitele înlăuntrul cărora acţionează ansamblul constantelor din mediul lor intern"[1055], rigoare care se extinde de la organic la social.

De aceea în fragmentul **La gura sobei! Quiproquo**, este invocat retoric instrumentul romantic vertiginos, pe care poetul consideră că se cuvine să-l moştenească de la Heliade-Rădulescu: „*Daţi-mi arpă de aramă/Dar cu strunele de fier/Căci să cânt acuma cer/Ca un vânt ce se sfaramă/Printre stânci de-ngheţ şi ger*". Tonul cântării trebuie să fie titanesc, pentru a putea surprinde procesul dialectic de ontogeneză a unui neam format din generaţii succesive de eroi. Pentru a ajunge la armonia echilibrului interior, Muşatinii nu ezită să evolueze la extreme; ceea ce nu le intră în fire este tocmai mediocritatea auto-suficienţei. Se confirmă încă o dată că romanticii autentici sunt „conchistadori ai adevărului"[1056]. Versurile **Dodecameronului** vor reda şi ele acest ritm accelerat, dar asimetric din punct de vedere axiologic: „*Daţi-mi arpă de aramă/Pe-a mea frunte crengi de brad/Voi să cânt ca largul vad/Sau c-a lumei sântă dramă/Sau ca răcnetul din iad* [1057].

### VI.8. Grue Sânger

Reluând motivul baladei **Grue Sânger**, Eminescu îi oferă o dezvoltare cu totul diferită de aceea pe care o primise în poemul lui Alecsandri. Inserată în ciclul dramatic al Muşatinilor, tragedia este, de fapt, o variantă la **Bogdan Dragoş**, cu deosebirea că voievodul Dragul este înlocuit de Iuga, Sas de Mihnea Sânger, iar Bogadana de Irina. În jurul voievodului Sucevei se ţese acelaşi complex de metafore ale morţii: „*Un singur colţ de viaţă ne-a mai rămas în suflet*"[1058], victima este un „*copil al morţii*" căruia nu-i „*mai îmblă ceasornicul vieţii*"[1059], căci „*Argintul viu din cuget s-a prefăcut în plumb*"[1060].

Irina – moştenire a episodului de magie neagră din **Macbeth** – este copila unei puternice vrăjitoare dintr-o peşteră a Ceahlăului, capabilă să albească soarele „*de pare-un cap de mort*"[1061]. Este vizibilă şi influenţa fantasticului macabru din balada cu substrat folcloric a lui Bolintineanu. Încărcătura demonică este sporită şi de semnele rău-prevestitoare – din nou în linie shakespeariană – ale naturii. Tulburarea *firii* anunţă naşterea copilului „*cu inimă pestriţă*" al celor doi demoni, Irina şi Mihnea, Roman Bodei remarcând efectele venirii pe lume a unui *monstru*: „*Din ce-i mai rău, mai negru natura îl încheagă,/S-arunce o-ntrupare a dracului pe lume/Lui Belzebut bătrânul sau a lui Antichrist,/Dar ea de pe acum se sparie de el -/De pe acum cerul şi-ncurcă a sale stele,/Izvoarele uitat-au în astă noapte albia/Şi vezi că pârtii nouă îşi taie pintre stânci…*"[1062]. Comparaţiile de factură biblică sunt menite a plasa viitorul noului născut sub zodia păcatului, căci el va da „*palme lui Dumnezeu*"[1063] şi naturii umane. Încercarea de demonologie aplicată se bazează pe sesizarea atributelor nefaste –

---

[1055] E. Papu, **Apolo sau ontologia clasicismului**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p.97.
[1056] Ricarda Huch**, op. cit**., p.225.
[1057] M. Eminescu, **Teatru**, vol. II, p. 237.
[1058] Ibidem, p. 33.
[1059] Ibidem, p. 36.
[1060] Ibidem, p. 38.
[1061] Ibidem, p. 45.
[1062] Ibidem, p. 48.
[1063] Ibidem, p.49.

duplicitatea şi desfrânarea – pe care copilul este de presupus că le va moşteni de la o ereditate demonică. Depăşind determinismul antic şi alunecarea iraţională din tragedia shakespeariană, după ce în prealabil le înglobase în demonstraţia sa, Eminescu sondează cu instrumente moderne psihologia deviantă, eroii săi fiind dominaţi de o forţă distructivă, de ceea ce Lenau numea *gravitaţia* în jurul nenorocirii.

De altfel, scriitorul avea în vedere să fundeze drama lui Grue Sânger pe un complex oedipian, îmbinând datul ereditar cu un fatalism produs de păcatele neamului Sânger. După moartea lui Iuga, Mihnea instituie o tiranie care-l face şi mai odios. Suspiciunea îl transformă într-un insomniac („*De propria gândire tiranului e teamă/Şi somnul - vameş vieţei – puţină îi ia vamă*"[1064]) în genul lui Macbeth. Necruţătoarea Ate se abate asupra personajului ca o consecinţă a pierderii lucidităţii (de altfel Iuga îl sfătuise să-şi pună *omăt* la cap) şi a deciziilor eronate pe care le ia. Transferând acţiunea în planul fabulos al basmului şi mitologiei, Eminescu face ca, după naştere, Grue să fie lepădat pe cursul râului Bistriţa, în timp ce Mihnea şi Irina se vor retrage ca prisăcari, alungaţi de fiul uzurpatului Iuga. Aici va avea loc conflictul mortal dintre tată şi fiu, urmat de incest („*un amor demonic şi bestial*"[1065]). Mai mult, dorind să dea tragediei sale o structură arhetipală cât mai complexă, Eminescu îi împrumută lui Grue mustrările de conştiinţă ale lui Oreste.

Tot în această piesă urma să fie introdus şi poemul cuprins în poeziile postume sub titlul **Cînd te-am văzut, Verena**, care demască femeia ca pe o creatură demonică, maestră a deghizării lipsei de esenţă sub profuziunea aparenţelor. Organul prin care procesul de seducţie îşi atinge scopul infam este ochiul („*Dintru a vedè se naşte a îndrăgi*"[1066]). Astfel, vom distinge ochiul agresiv, lansând razele seducătoare, de ochiul pasiv, care înregistrează hipnotizat detaliile unei false perfecţiuni. De aici îndemnul biblic, de *rupere din frunte* a „*izvorului de lumine*"[1067]. Adevărata lumină, cea spirituală, analitică şi demistificatoare, este dată de ochiul intelectual: „*Te văd cu ochiul minţii-mi, c-un rece ochi de mort*"[1068]. Novalis, la fel, considera că lumina este simbolul lucidităţii pure, el chiar voind să scrie un **Tratat despre lumină**. Menţinerea lucidităţii, simbolizată de *răceală*, se face prin practicarea exerciţiului de dezintegrare organică, metodă prin care vrăjitoarea cea frumoasă este transformată într-o planşă anatomică. Este descrisă în amănunţime şi calea inversă, cea cu ajutorul căreia fluidul dragostei invadează cenestezia celui care urmează a fi demonizat: „*Şi toate-ale fiinţii-ţi frumoase mădulări/Ascunse sfarmă mintea şi aerul prin nări/Abia ajunge-n suflet…şi inima se stânge/Te-aş omorî în braţe şi mijlocul ţi-aş frânge/Ţi-aş sângera eu buza c-o crudă sărutare/Căci patima-mi de flacări vo margine nu are*"[1069]. Aceasta se întâmplă când scrutarea somatică se rezumă la îndepărtarea învelişului superficial al veşmintelor, fără să pătrundă dincolo de forma exterioară.

Pentru Ioana Em. Petrescu, Mihnea face parte din „eroii demonici de factură shakespeariană, care formulează un cod al învingătorului bazat pe modelul răutăţii divine; răsturnînd vechiul cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodia timpului echinoxial – care corespunde vîrstei demiurgului platonician – şi instalează o vârstă istorică demonizată, ce corespunde unei demonizări a demiurgului"[1070]. În felul acesta, Timpul, *Zguduitorul* lui Hölderlin, este la rândul lui zguduit.

### VI.9. Mureşanu (1869). Andrei Mureşanu (1871). Andrei Mureşanu (1876)

În variantele succesive la **Andrei Mureşanu,** Eminescu parcurge un itinerar ascendent, de la particular la general, deci în sensul evoluţiei ideii filosofice şi de diminuare a lirismului propriu-zis. **Mureşanu**, tabloul dramatic din 1869, plasează în centrul unei secvenţe peisagistice

[1064] Ibidem, p. 59.
[1065] Ibidem, p. 58.
[1066] Ibidem, p. 62.
[1067] Ibidem, p. 61.
[1068] Ibidem, p. 60.
[1069] Ibidem, p. 62.
[1070] Ioana Em. Petrescu, **op. cit**., p. 88.

organizate romantic, un erou „*visătoriu*", care începe să-şi debiteze monologul imediat după ce a sosit „*miazănoaptea*". Ora aleasă este crucială, un *status quo* spiritual, întrucât „*prin a lumei vamă/Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies*"[1071]. Este momentul când „*palida gândire prin ţara morţii trece/Şi moaie-n visuri de-aur aripa ei cea rece"*. Somnul tulbură luciditatea intelectului diurn, oferind mentalului posibilitatea răsfrângerii ilimitate, cu ajutorul visului - visul său fiind ceea ce Freud va numi *hipermnezie onirică*, amintirea unor lucruri din starea de veghe. Detenta imaginativă se realizează cu preţul negării vitalităţii somatice („*Când somnul frate-al morţii pe lume falnic zace*"[1072]), legătura subtilă între somn şi moarte stabilind perspectiva demonică a meditaţiei lui Mureşanu.

Varianta de tinereţe nu dezvoltă, însă, semnificativ aspectul meditativ, ci pe cel dramatic, al dialogului dintre Mureşanu şi Anul 1848, pe care Eminescu intenţionase să-l redenumească Mors. Dialogarea cu entităţile abstracte, temporale, făcea parte din tradiţia deprinderilor paşoptiste, şi tânărul dramaturg doreşte să pună în valoare latura naţională şi socială a gândirii titanului. Anul revoluţiei, personificare a morţii şi, deci spirit al pământului, anunţă prăbuşirea neamului românesc („*Necată-i Românimea pe-a lumei ocean*") sub invazia *fiilor Asiei*. Extincţia începe cu *îngheţarea* onirică a funcţiunilor spirituale: „*pe-a naţiunei frunte al morţii rece vis*"[1073]. Natura acestui personaj fiind profund malefică („*Gândirea mea e moarte, visarea: vijelii*"), spiritualitatea luminoasă a gânditorului român îi provoacă reacţii de idiosincrazie cronică: „*Cum demonul urăşte un gând de Dumnezeu*"[1074].

Mureşanu, identificat cu steaua protectoare a românilor, contrapune furiei devastatoare a interlocutorului său imaginea metaforică a unui popor ce stă „*ca muntele de fier*" în „*planu-Eternităţii*". Situaţia dramatică este similară cu cea din **Gâlceava înţeleptului cu lumea** a lui Dimitrie Cantemir, dar tonul polemicii cunoaşte tensiunea celui din **Scrisoarea III**. Anul 1848 este un demon al timpului, distructiv din cauza limitării sale orgolioase, iar Mureşanu îi contracarează ameninţările prin apelul făcut la viitorul naţiei, care nu poate fi afectat mortal de neajunsurile trecutului şi ale prezentului („*Ceea ce n-a trăit încă nu poate fi al tău"*[1075]). Atitudinea eroului eminescian probează absurditatea consideraţiilor cioraniene, reluate şi de alţii, cu privire la paseismul eminescian: „Nu este înfricoşător cazul lui Eminescu, care în loc să se ataşeze de un viitor al României, a proiectat mărimile neamului în obscuritatea sinistră a trecutului nostru?"[1076].

Titanul se va sacrifica pentru salvarea neamului, mintea sa apolonică fiind cufundată într-o „*noapte vană cu aer amorţit*" de fulgerul ce ţâşneşte din găvanele ochilor unui craniu („*razele ce-i ard creierii*"). Recuzita elementar-romantică ascunde, însă, o semnificaţie profund tragică: anihilarea geniului prin nebunie, boală care este o moarte vie. Demenţa este întreţinută de aceeaşi entitate hibrid-demonică care se va manifesta şi în **Povestea magului…**: „*În suflet să-ţi domnească un seraf surd şi mut"*[1077]. Dar stingerea intelectului titanic („*Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating/Şi harfa ta o sfarăm şi geniul ţi-l sting!*"[1078]) are ca rezultat imprevizibil ecloziunea gândirii geniale („*Cu sufletu-n lumină, cu gândurile-n cer*"[1079]). Eroul supravieţuieşte atingerii cu hugolianul „*sceptre énorme de Satan*"[1080].

Atmosfera până acum nocturnă se desface treptat („*negura roză*") până la o beatitudine solară. Cadrul romantic, obscur şi accidentat, este înlocuit de ruina clasică a monumentului roman. Simbol regal al acestei luminozităţi invadante este Isis, entitate androgină ce recurge la o modalitate de întrupare la care va apela şi Luceafărul: „*Eu vin din centrul lumei încoronat de sori*". Isis, cea care îi va revela şi faraonului Tlà misterul întrepătrunderii regnurilor, face asocierea între

[1071] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 171.
[1072] Ibidem, p. 172.
[1073] Ibidem, p. 173.
[1074] Ibidem, p. 174.
[1075] Ibidem, p. 176.
[1076] Emil Cioran, **op. cit**., p. 25.
[1077] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 177.
[1078] Ibidem, p. 178.
[1079] Ibidem, p. 179.
[1080] V. Hugo, **op. cit**., p. 298.

geniul uman şi elevaţia montană, considerată prin *toposul* frunţii: „*O, munţii cu-a lor frunte gândită-n nouri creţi,/Când se-ncunun'cu raze, ai-zilei sunt profeţi,/Şi capete de geniu când ard, când se inspiră…*". Deci obscurizarea laturii titanice va fi răscumpărată de potenţarea luminoasă a dimensiunii genialităţii, a contemplativităţii vindecate de pornirea polemică: „*Şi palizii poeţi/Profeţi-s plini de vise ai albei dimineţi./Profete al luminei! În noaptea-ţi te salut/Şi vărs geniu de aur în corpul tău de lut./În buclele-ţi eu strecor dulci lauri de argint,/Cu raza zilei albe, eu geniu-ţi aprind*"[1081]. Consacrarea lui Mureşanu ca un cavaler al luminii, consfinţită de corul silfilor fosforescenţi, nu reuşeşte să-i afecteze *sufletul rece*, dar îi invadează gândirea cu un „*ocean de flacări*" şi îi răscoleşte *jarul* stins al visurilor. Jocul antitetic dintre claritate şi obscuritate este acum secondat de cel al variaţiei calorice extreme, semn că iniţierea protagonistului rămâne incompletă. Cu toată euforia spirituală, Mureşanu înalţă un „*cântec de-o sublimă, senină disperare,/Precum scapără de raze întunecata mare*", ca o încercare disperată de a pătrunde „*armonia a stelelor sublimă"*, dar conştient că nu-i este dat să afle ieşirea din „*amarul labirint*"[1082]. Pe măsură ce *negura neagră* o înlocuieşte pe cea roz, Mureşanu se cufundă în „*marea Somniei ce-n unda-i combină/Tristeţă cu râs*". Nu este o somnie binefăcătoare, însă, căci, după scurta iluminare spirituală, organul genialităţii pare şi el să cedeze în urma prea marii solicitări: „*Fruntea sa e ostenită şi faţa în delir adânc*"[1083]. Este anunţată, parcă, irumperea acelui „*cântec mai întunecat*" (*cantus obscurior*) al lui Cicero.

Titanismul peisagistic prinde contur o dată cu varianta din 1871 la **Andrei Mureşanu**, unde cadrul natural este „*de-o romanticitate sălbatecă*", cu „*brazi acăţaţi de vârfuri de stânci*". În mijlocul acestei naturi răvăşite poetul ardelean contemplă trecutul „*şi-icoana lui barbară*" ori ascultă „*vocea cea măreaţă/A undelor teribili, înalte, zgomotoase*", glasul „*undelor de timp*" pentru a afla care este *pârghia* ce „*ridică viitorul – puterea care toarce/Al vremii fir*". Cum va fi cazul de acum încolo în opera literară a lui Eminescu şi aici titanul dovedeşte incontestabile calităţi de gânditor şi visător. Ceea ce declanşează revolta – în fapt o contemplaţie a revoltei – este identificarea *răului* ca „*sâmburele lumii*" înscris în „*cartea lumii d-eternă răutate*"[1084]. Răul se verifică, astfel, ca *οὐσία πρώτη*, ca „substanţă primă" de sorginte aristotelică ce poate afirma ori nega mai multe predicate şi care refuză să preia statutul de atribut al vreunui subiect; o independenţă de acţiune totală, aşadar.

Personificarea momentului rău-fatidic este înlocuită, acum, cu obsesia sensului curgerii timpului. Prin „*ţara morţii*" nu mai trece „*palida gândire*" ci „*gândirea oarbă*" care „*moaie-n lac de vise aripa ei cea rece*" pentru a atinge cu „*aghiazima-ndulcită*" a „*lumii frunte*". Gestul acesta simbolic, al eliberării de voinţă şi, deci, de păcat, prin intermediul intelectului lucid, pregăteşte sondarea dimensiunii teleologice a existenţei lumii. Mureşanu, considerat acum exclusiv în profunzimea sa genială, se descoperă, resemnat, ca un simplu vestitor al mesajului, cifrat poetic, ce aparţine marelui aed care este Timpul: „*Cântarea?…Cea mai naltă şi cea mai îndrăzneaţă/Nu e decât răsunet la vocea cea măreaţă a undelor de timp*". În calitatea sa de rapsod al unui fabulos aed, el face efortul de a afla o finalitate derulării temporale care, aparent, practică o inversare mecanică a succesiunii evenimentelor: „*Ştiu cum că viitorul este trecutu-ntors*"[1085]. Cu toate că Eminescu a renunţat la alura titanic-paşoptistă a eroului, toate tribulaţiile sale filosofice au ca obiect soarta naţiunii căreia şi aparţine. Luând ca premisă vicisitudinile istoriei românilor, gânditorul ajunge la concluzia că procesualitatea istorică are în vedere o finalitate demonică: „*atâta minte – atâta plan de rele/S-a grămădit în viaţa ginţii mele,/Încât îmi vine-a crede că sâmburele lumii/E rău*"[1086]."[1087]. Anti-hegelianismul eminescian este evident la acest punct, întrucât pentru gânditorul german istoria omenirii însemna progresul în conştiinţa libertăţii personificate

[1081] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 180.
[1082] Ibidem, p. 181.
[1083] Ibidem, p. 182.
[1084] Ibidem, pp. 222-224.
[1085] Ibidem, pp. 184-185.
[1086] Ibidem, p. 186.
[1087] Ibidem, pp. 184-185.

Procesul făcut societăţii umane dovedeşte că valorile adulate sunt, de fapt, pseudo-valori şi că forţa propulsatoare a unei specii demonice este răutatea: „*vremea se măsoară/După a răutăţii păşire. Rău şi ură/Dacă nu sunt, nu este istorie*". Demonstraţia este în linii mari schopenhaueriană şi vizează raportul dialectic dintre voinţă şi suferinţă, una generând-o pe cealaltă; „Mureşanu face parte – se pronunţa Ioana Em. Petrescu – din categoria demonilor romantici care au descifrat în suferinţa din lume chipul zeului"[1088]. Pe de altă parte, geniul nu se poate ralia la cinicul *carpe diem*, la complotul mediocrităţii împotriva excelenţei, întrucât el reprezintă – în termeni hegelieni – alienarea ideii absolute în natură, obiectivarea spiritului în istorie. Deşi înţelege prea bine metodologia manipulării maselor, gânditorul refuză să o aplice pentru că întrevede monstruozitatea unei intenţionalităţi supraumane; manipulatorul sfârşeşte ca un manipulat, ca o unealtă serială: „*Ce plan adânc-şiret!/Cum în sămânţa dulce a răului s-a pus/Puterea de viaţă!*". Identificarea, prin meditaţie asupra înlănţuirii evenimenţiale, a coordonatelor demonice ale civilizaţiei, este urmată de îndemnul titanic de depăşire a limitelor, de cucerire a demnităţii umane: „*O, ridicaţi în suflet gigantici vijelii/Şi sfărâmaţi c-o mândră strigare triumfală/Ordinea cea nedreaptă, şireată, infernală*"[1089]. Ricarda Huch sublinia apetitul romantic de recuperare a fiinţei autentice prin *de-limitare*: „Prin a deveni zeu romanticii înţelegeau lărgirea propriei personalităţi pentru a recepta o multitudine infinită de lucruri"[1090].

Cu începere din acest punct se declanşează rebeliunea lui Mureşanu, care înţelege – ca mai târziu proletarul din **Împărat şi proletar** – să ridice poporul împotriva unei false orânduiri sociale. Pe urma marilor romantici şi dintr-un sentiment al neputinţei dureroase, rebelul îl invocă pe Satan, „*geniu al desperării*", singurul care ar putea să-i transforme în realitate viziunile apocaliptice: *„O! de-aş vedea furtuna că stelele desprinde,/Pe cer talazuri mândre înalţă şi întinde,/Şi nourii ca sloiuri de gheaţă aruncate,/Sfărmându-se de-a sferei castele înstelate -/Cerul din rădăcină năl̦tându-se decade,/Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/Se-nmormânteaz̦ă-n caos întins fără de fine,/Zburând negre şi stinse surpatele lumine./Văd caosul că este al lumilor săcrii,/Că sori mai pâlpâi roşii gigantice făclii/Şi-apoi se sting. – Nimicul, linţoliu se întinde/Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde!*". Intenţia lui Eminescu, atunci când înalţă o odă personajului infernal, nu îşi are originea nici în teribilismul byronian şi nici în capacitatea de iubi, cu care este gratulat demonul lermontovian. Mai curând filiaţiunea se poate stabili cu luciferismul antimonarhic al lui Milton, care pusese în valoare mai mult eroismul răzvrătitului decât încăpăţânarea sa orgolioasă: „*Pricep gândiri rebele/Când ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,/Dezrădăcinaşi marea ca s-o împroşti în soare,/Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare*". De fapt, Eminescu nici nu zăboveşte prea mult asupra rolului jucat de marele răsculat, ci este absorbit de viziunea grandioasă şi extrem de violentă a apocalipsei universale şi a epuizării surselor de radiaţie luminoasă. Imaginara victorie a lui Satan, prinţ al elementelor şi al formelor de coagulare a materiei, consfinţeşte obsesia masei lichide de a invada verticalitatea spaţiului astral. Este visul titanic corespunzător laturii elegiace a sufletului eminescian şi o distanţare tranşantă de abordarea goetheană, mulţumită cu admiraţia resemnată a intangibilităţii absolutului: „*Să cuceresc aceasta, nu,/Căci prea departe mi-i./Sclipeşte-nalt şi-aşa frumos/Ca steaua din tării.//La stele n-ai ce să râvneşti;/Splendoarea lor sorbim/Şi fermecaţi privim în sus/Spre-al nopţii cer senin.//Şi zi de zi, privesc în sus/Departe, fermecat;/Lăsaţi-mi nopţile să plâng,/Cât plânsul n-a secat"* (Goethe, **Alinare în lacrimi**)[1091].

Efervescenţa imaginativă este atât de intensă încât tristeţea provocată de reprezentarea dezmembrării universului („*Atât venin în suflet, ş-atât amar în gând*"[1092]) nu poate înfrâna bucuria înfricoşată de a fi răsturnat o falsă ierarhie. Cutezanţa viziunii culminează cu scufundarea lui Mureşanu în „*iaduri*", în calitate de „*stăpân geniilor pieirii*". Dezlănţuirea imaginativă titanică („*titanica turbare/Ce-n aşchii sclipitoare gândirea mi-o sfaramă*") se transformă în triumf demonic. Nu trebuie neglijat, însă, că la Eminescu termenul „demonism" suferă mutaţii semantice remarcabile,

[1088] Ioana M. Petrescu, **op. cit**., p. 90.
[1089] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 189.
[1090] Ricarda Huch, **op. cit.**, p. 62.
[1091] Goethe**, Poezii**, p. 41.
[1092] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 190.

el primind, adesea, conotaţii pozitive, eroice. Mureşanu ajunge să se închipuie ca fiind el însuşi conducătorul demonilor revoltaţi împotriva ipocriziei demiurgice („*Căci toate, toate-s fapta unei gândiri pe dos,/Unei simţiri perverse*”[1093]), fără ca bucuria purificării universale să-l poată scăpa de răceala sufletească. Pseudo-ierarhia sfărâmată nu este înlocuită imediat de o ierarhie autentică; riscul anarhiei se face tot mai simţit.

În pofida iminenţei catastrofei definitive, Mureşanu rămâne consecvent cu sine însuşi, scopul vizat de el fiind nu fericirea ci grandoarea. După ce a făcut critica degenerescenţei morale şi a corupţiei, după ce a vizionat apocalipsa universală, el revine la sentimentele patriotice care-l caracterizau în prima variantă a tabloului dramatic. Comparaţii nobile, titanice, sunt întrebuinţate pentru a evidenţia rolul jucat de români în istorie. De la planul istoriei universale, gânditorul practică o restrângere la cel al istoriei naţionale, punându-şi speranţa în „*stejarul poporului meu*”. Românii sunt stejarul şi stînca ce au înfruntat şuvoiul teribil, dar perisabil al barbarilor: „*Eu cred că tot ce este menit de a fi mare/Să-şi înăspreasc*ă *trebuie superba rădăcină/Prin viscole turbate, prin arşiţă şi-nghe*ţ*./Mai tare e-acea stâncă ce a trecut martiră/Prin vijelii mai multe*”. Pentru acest popor eroic el are un gând „*aspru, adânc, fără de milă/Şi sfărmător de milă*”; profetismul lui cunoaşte accente nietzscheene atunci când prevede pentru ginta sa „*decât o viaţă moartă, un negru vis de jele*” o extincţie ontică prin atingerea *frunţii* de către „*suflarea mării moarte*”[1094]. Credinţa gânditorului politic este că soarta unei naţiuni este determinată de ea însăşi şi, în consecinţă, va prefera un popor *martir*, unuia supravieţuitor fără onoare. Fără glorie poate perpetua de-a lungul istoriei numai un neam nevertebrat din punct de vedere moral. Se conturează, astfel, un accent eroic „care e tot mai îndepărtat de convulsivul titanism romantic – de răzvrătirea satanică”[1095]. Totodată, devine manifestă înrudirea cu spiritul vulcanic, neşovăielnic al lui Petöfi: „*O altă moarte eu aş vrea!/Copac să fiu, de fulger spintecat,/Sau smuls din rădăcini de viforul turbat;/Stâncă să fiu, din piscuri prăvălită/De trăsnet, în prăpastia-ngrozită…*”[1096].

La 1876 izolarea metafizică a lui Mureşanu se adânceşte, el apărând indiferent la orice concretizare a ideii absolute („*Şi-n cumpăna gândirii-mi nimica nu se schimbă”*). Somnul devine acum o entitate profund misterioasă („*cu ochii plini d-eres”*), ce trece „*prin regia gândirei nenfiinţate*” şi cufundă viaţa lumii într-o paralizie ideatică („*Cu gând făr'de fiinţă a lumii frunte-atinge*”[1097]). Geniul nu se poate manifesta decât atunci când umanitatea iese din starea de veghe suspicioasă. Fiind deposedat, în această a treia variantă, de dimensiunea patriotică a gândirii sale, Mureşanu este mai preocupat de introspecţie şi de identificarea *telosului* existenţei personale. Dispoziţia morală a cugetătorului evoluează rapid către scepticism şi revoltă: „*Bolnav în al meu suflet, cu inima bolnavă,/Eu scormonesc în minte-mi a gândurilor lavă*”[1098]. Deşi decepţionat şi privat de un centru catalizator al meditaţiilor sale – respectiv o filozofie a istoriei care nu se răsfrânge într-o ideologie a etosului românesc -, Mureşanu nu se lasă cuprins de abulia romanticului *mal de siècle*. Dialectica inerentă dilemelor sale intelectuale îl îndreaptă, în lipsa unei soluţii teoretice de a ieşi din schema guvernării universale perverse, către anarhie, către revolta demonică. Îndemnul său împărtăşeşte o direcţie comună cu cel al lui Lucifer, cel din poemul lui Madách Imre: „*Vreau fierbere şi vreau deştelenirea/Puterilor ce nasc o lume nouă,/În care-un suflet poate creşte mare!/Mă va urma acela ce cutează!*”[1099].

Declanşarea apocalipsei imaginative se face însă cu mult mai puţină vervă decât în varianta secundă a poemului dramatic, atenţia insurgentului fiind concentrată asupra prăbuşirii, prin materializare excesivă, a timpului: „*O, de-aş vedè furtuna că stelele desprinde,/Că-n cer talazuri nalte de negură întinde,/Că prin acele neguri demonii-n stoluri zboară/Şi lumea din adâncuri o scutură uşoară/Ca*

[1093] Ibidem, p. 191.
[1094] Ibidem, p. 192.
[1095] Rosa Del Conte, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 132.
[1096] Petöfi, **op. cit., Mă chinuie amar un gând** (1846), p. 19.
[1097] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 193.
[1098] Ibidem, p. 195.
[1099] Madach Imre, **op. cit**., p. 26.

*pleava…Cerul cu sorii lui decade,/Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/Se-nmormânteazã-n chaos întins fãrã de fine,/Cãzând negre şi stinse surpatele lumine./Neantul se întinde/Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde"*[1100]. Un spaţiu vid, aşadar, din care timpul, instrument al opresiunii Demiurgului („*Dieu garde la durée et vous laisse l'espace"*[1101]), este abolit.

Nici exaltarea angoasată a posturii de arhanghel al morţii nu mai are febrilitatea manifestată la 1871. Acum, tot ce-şi doreşte invocatorul lui Satan este să afle „*cuvântul nimicirii*", formulă a magiei negre cu ajutorul cărei să lanseze blestemul fatal, „*adânc, demonic-rece*", împotriva perpetuării vieţii. În acest punct al izbucnirii sale, Mureşanu împărtăşeşte *biofobia* dacului din **Rugăciunea unui dac**, a cărui rugăciune degenera într-un „auto-blestem" care echivala cu o „indirectă profanare a creatorului în creaţia sa"[1102].

Thanatofilia blasfemiatorului nu poate fi dusă până la ultimele ei consecinţe, demiurgul nefiind decât un administrator al (dez)ordinii universale, incapabil să rupă lanţul reîncarnărilor. Figura lui Ahasver – *der ew'ge Iude*, pe care-l avea în vedere şi Zacharias Werner - este asimilată de romantism unui simbol al sufletului căutător, vagant pe dimensiunea temporală, damnat la o perpetuitate absurdă prin inutilitatea ei: „*Migraţiei eterne unealtă de ocară*". Lipsa de autenticitate a morţii dovedeşte, o dată mai mult, temeiul fals al lumii şi al diriguitorului ei: „*Că vis e a ta moarte cu slabe mâni şi reci,/[…]/Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic*"[1103].

Deja mult depărtat de problematica istorică şi naţională, transformat într-un metafizician detaşat de concretul mundan, lui Mureşanu îi va fi mai uşor – în această ultimă variantă – să evite luciditatea dramatică prin absorbţie onirică, absorbţie facilitată de sensibilitatea la asediul orfic al naturii. *Vrăjirea minţii* şi reconfigurarea parametrilor viziunii se va face prin anihilarea voinţei filosofice cu ajutorul luminii selenare. Drumul spre reveria post-dialectică trece însă prin asceză: „*Lună! Soră! pe-a lui frunte/Stai şi-i farmăcă gândirea,/Să trăiască-n vremi cărunte/Şi să-şi uite toată firea.//Du-l pe ţărmul vechi al mării,/Fă-l călugăr trist şi slab,/Îl închină lin uitării,/Dă vieţii alt prohab"*[1104]. Regresia temporală şi pătrunderea într-un cadru de contradicţii romantice, realizează un transfer de energie titanică asupra peisajului („*Cum norii strigă jalnic şi marea sparge piatră/Şi tunete bătrâne pe-a ceriurilor vatră/Pocnesc cu-a lor ciocane, moşnegi şi falnici fauri,/Ei făuresc furtunei coroana ei de aur…/Se zvârcole în valuri marea cea sură-n veci/Şi în de stânci schelete, bătrâne, slabe, seci,/Ea aiurind loveşte*"[1105]), în timp ce Mureşanu, detaşat, renunţă la dezbaterea interioară în favoarea contemplaţiei. Ultima imagine de forţă a poemului aminteşte de **Le forgeron** al lui Arthur Rimbaud: „*Le bras sur un marteau gigantesque, effrayant/D'ivresse et de grandeur, le front vaste, riant/Comme un clairon d'airan*"[1106]. Contorsionarea elementelor, însă, anunţa apariţia angelic-demonică a lunei-fecioare „*cu părul-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc*", la a cărei ivire geniul trăieşte un catharsis intelectual: „*Din crengi de gânduri negre, o floare se desprinde"*[1107].

Reluarea finalului din **Povestea magului…** devine tot mai evidentă dar, înainte de a porni în căutarea sihastrului adorator de himere, Mureşanu traversează paradisul silvan şi nocturn al Daciei („*Învie codru*!"), ce concentrează într-însul făpturile mitologice ale unui tărâm de basm. Simbolurile vitalităţii mirifice: „*genii şăgalnici*", „*duhuri cu suflet de miresme*", „*zimbrii zânei Dochii, pe frunţi cu stemă mare*", „*caii albi ai mării, cu coame de ninsoare*", stau alături de simbolurile funerare, a căror anvergură este sporită de profuziunea vegetalului fanat: „*Se legăn'visătorii copaci de chiparos/Cu frunza lor cea neagră uitându-se în jos/În ape…Iar pin crenge de un verde-adânc de jale/S-oglindă-n ap-albastră*

[1100] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 198.
[1101] V. Hugo, **op. cit., Napoleon II**, („Dumnezeu reţine durata, iar vouã va lasã spaţiul", trad. n.), p. 120.
[1102] Ioana M. Petrescu, **op. cit.**, p. 92.
[1103] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 199.
[1104] Ibidem, p. 201.
[1105] Ibidem, p. 202.
[1106] **Antologie bilingvă de poezie franceză, (**„Braţul pe un ciocan gigantic, înspãimântãtor,/Prin grandoare şi beţie, cu fruntea vastã, râzând/Ca o trompetã din bronz", trad. n.), p. 156.
[1107] M. Eminescu, **Teatru**, vol. I, p. 203.

*de aur portocale/[…]/Şi insulele mândre şi de dumbrave pline/Par sarcofage nalte plutind pe unde senine,/Acoperite numai cu flori şi cu poiene/Urieşeşti"*[1108].

Apariţia lunii ce „*tremură prin ceţi apatice,/Prin codri sfinţi*"[1109], este precedată de încărunţirea elementului acvatic (apele devin *sure*) şi de descântecul amoros al Sirenei. Călugărul soseşte în „*insulele sfinte*", plutind precum „*al mării Dumnezeu"*, căci „*lebede-argintoase pe planul mării-l trag*". Aidoma personajului din **Povestea magului…**, şi el poartă pe frunte o împletitură din ramuri de fag. Aceeaşi luminozitate stinsă, ca o patină, îl învăluie şi pe Regele Somn, a cărui faţă *albă* e ca *mărgăritarul* şi „*de-argint îi e talarul*", „*pe umerii de marmur aripe se disfac"* şi, printr-o expresivă utilizare a tehnicii contrastului, doar părul îi este încadrat de „*flori roşie de mac*"[1110]. La fel şi iubita morganatică a Călugărului, „*un chip d-omăt*", e şi ea „*albă-n întuneric văd chipul ei lucind/Ca pe o tablă neagră o umbră de argint*". Demonismul apariţiei este accentuat de răsfrângerile luminoase de pe pereţii „*lăcaşului morţii*": „*Acolo făclii de smoală, lumini de roşii torţii/[…]/Şi fulgeră-n columne şi bolţile roşeşte*". Dacă în partea finală din **Povestea magului…** Călugărul se extazia în faţa unui Chip, identificat cu Îngerul Morţii, acum aspectul funerar este atenuat, el rezultând firesc din prea marea intensitate a sentimentelor bătrânului: „*Eu te ador cu moartea în suflet*…". Inversare a raportului de gen din Luceafărul, bărbatul este cel care, de data aceasta, lansează invocaţia-descântec ce pătrunde cerurile unei divinităţi pneumatice („*Dumnezeu ce-adie în ceru-i înflorit*") şi extrem de sensibilă la sortilegiul orfic. „*Muzica de vis*", „*acele cânturi pline/De amor, de inspirare*", fertilizează din nou logosul primordial care „*cugetă lumi nouă – cum cugetă o liră/Eternele-i armonii*". Congenialitatea creator-creaţie se manifestă într-o viziune erotică neoplatonizantă a morţii, în care sufletul individual este absorbit, prin iluminare, în cel universal „*fiinţa mea apare/Ş-aruncă umbra-i tristă pe fruntea ta cea mare,/Gândirile-ţi mărețe în gândul meu cuprind,/La sufletu-ţi de flacări eu sufletu-mi aprind"*. Inversat este şi raportul ontologic din **Éloa** lui Vigny, deoarece acum plinul de fiinţă îl deţine cel mai îndepărtat fizic de creator, aflat încă în corp, dar eliberat de pulsiunile demonice („*Triste amour du péché! Sombres désirs du mal!/De l'orgueil, du savoir gigantesques pensées*!"[1111]). El îi insuflă Chipului o vitalitate orfică („*Sunt umbră a cântări-ţi, o slabă umbr-abia'*"). Angelologia bazată pe simetria astru-om, din **Povestea magului…**, este reluată aici, unde Chipul se roagă pentru menţinerea incandescenţei iubirii, sentiment de care depinde existenţa sa: „*Precum o stea murindă la univers se roagă"*.

Dialogul Călugărului cu imaginaţia sa („*Eşti glas gândirei mele…"*) are ca efect depăşirea eticului înspre estetic, a cărui deschidere este infinită: „*Căci nu pot deodată cuprinde-a ta frumseţe"*[1112]. Contemplaţia estetică este o moştenire shelleyiană: „*Cu greu/Îndur lumina frumuseţii tale*"[1113]. Totodată, Chipul este călăuza către origini şi un iniţiator în misterele egiptene („*noaptea străvechiului Egipet*"). Mortificaţia pe care şi-o impune Călugărul nu mai este atât de dură precum cea a personajului corespondent din **Povestea magului…**, în plus substratul morbid al Chipului este diminuat şi el, întrucât apariţia invocată orfic are acum rolul de a salva nucleul genialităţii prin transportarea lui într-un regat al gândirii pure. Demonismul situaţiei iniţiale este subminat de noua rezolvare oferită dilemei valorificării fiinţei prin intermediul iubirii imanente – schimbare de poziţie pe care o observase şi Ioana Em. Petrescu: „Foarte adesea, aceşti demoni, rebeli împotriva voinţei de a fi, primesc înfăţişarea de călugări, reamintind idealul etic schopenhauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi, în evoluţia personajelor eminesciene"[1114].

Eroismul teatrului eminescian având în centru spiţa Muşatinilor, se menţine, aşadar, până în epoca târzie a creaţiei eminesciene. Interesant este efortul dramaturgului de a oferi scenei româneşti un teatru a cărui complexitate constructivă nu avea echivalent la momentul respectiv.

---

[1108] Ibidem. p. 204.
[1109] Ibidem, p. 207.
[1110] Ibidem, pp. 209-210.
[1111] Alfred de Vigny, **Poésies choisies**, („Tristã îndrãgire a pãcatului! Sumbrã poftire a rãului!/Gigantice închipuiri orgolioase ale cunoştinţei!", trad. n.), p. 31.
[1112] Ibidem, pp. 211-212.
[1113] Shelley, **op. cit**., p. 427-428.
[1114] Ioana M. Petrescu, **Op. cit**., p. 92.

Viziunii istorice i se suprapun cele metafizice, folclorice şi imaginative, rezultând un eşafodaj dramatic de mare anvergură. Nu am avut în vedere luarea în discuţie a valorii estetice specifice fiecărui proiect în parte. Importanţa rezidă în efortul componistic de ansamblu. Desigur, dacă timpul ar fi fost mai generos, dramaturgul ar fi revenit asupra proiectelor sale şi în sensul diminuării lirismului în favoarea dramaticului propriu-zis. Chiar şi aşa, însă, Eminescu îşi aduce încă o dată contribuţia remarcabilă la sincronizarea literaturii române cu marile valori din cultura europeană.

Capitolul 7

**Titan, demon şi geniu în poezia românească**

„Aici sunt numai munţii şi numai aspre
Piscuri, numai Ether, furtuni şi fulgere
Şi adăpost nimic, nu-i grai de om, nu-i nimeni

**Pustiu, strigi – oriîncotro – e numai maica noapte**
**Şi cerul împânzit şi nesfîrşit.**

Şi se văd vai, foarte departe peste prăpăstii

Focuri vii, focuri încinse şi în jurul lor
Umbrele zeilor. Da. Ei sunt acolo-n munţii
Lumii. Cei mai abrupţi şi neştiuţi!
…….
Nu-i decât frigul oh şi dorul, Focul
Nestins al Dorului de-a fi, de-a pipăi
Cu sângele, de-a strânge cu carnea
Osul nimicului în pumni."[1115]

Abordarea creaţiei poetice româneşti prin prisma celor trei concepte enunţate în titlu echivalează, oarecum, cu un demers exegetic în trei timpi – hegelian vorbind -, în sensul tezei titaniene, apoi a antitezei demonice şi, finalmente, a sintezei genialităţii. Nu mai puţin această triadă conceptuală poate fi activată conform diadei aristotelice potenţă (*dynamis*) - act (*energeia*). Or, chiar şi în spaţiul mioritic, al ondulaţiei peisagistice bonome, de plai, s-a putut încerca reconstrucţia poetică a realităţii din unghiul mai sus-pomenitei triade conceptuale. Bunăoară, Eminescu însuşi şi-a desfăşurat grandioasele viziuni în funcţie de coordonatele titanismului, demonismului şi genialităţii în poeme precum **Povestea magului călător în stele, Memento mori, Strigoii, Luceafărul, Scrisoarea I, Sarmis, Demonism** etc. Nu e de mirare, însă, de vreme avusese un predecesor remarcabil în această direcţie în persoana lui Ion Heliade Rădulescu.

Ca o particularitate a *etosului* românesc este invocat, în mod tot mai abuziv, spiritul mioritic, pasiv-contemplativ, care ar funcţiona ca o „matrice stilistică" devitalizantă. Făcând abstracţie de interpretarea rudimentar-sociologizantă dată mitului *Mioriţei*, nu pot să nu fac referinţă la celălalt mare mit cu amprentă autohtonă, cel al *Meşterului Manole*, mit al energiei creatoare şi al apetenţei estetice duse până la jertfa de sine. Manole este creatorul intempestiv, titanul estet care absoarbe în sine demonia telurică, vrăjmaşă săvârşirii frumosului ca revelare în

[1115] Ioan Alexandru, **Pământ transfigurat, Întoarcerea poetului**, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 13-14.

tipar concret a ideii platoniciene corespunzătoare. Geniul *Meşterului* pluteşte înviorător peste ogivele masive ale poeziei româneşti; tocmai acest spirit de forţă, revoltă şi sublimitate cogitativ-lirică mi-am propus să-l surprind în momentele sale cele mai reprezentative. În felul acesta, mă situez pe o poziţie contradictorie şi vechii afirmaţii după care autorul lui **Memento mori**, al **Poveştii magului călător în stele** şi al **Luceafărului** ar fi o apariţie meteorică pe cerul culturii române. De altfel, tendinţa subiacentă a lucrării mele este de a pune în evidenţă *etosul eminescian* al literaturii române, respectiv imaginaţia gigantescă şi delicată, totdeodată, ca şi implicaţiile eroice ale eroticii sale.

•

Încă în „fragmentul epic" **Mihaida**, ***Ion Heliade-Rădulescu*** invoca „*raza ceea vie/Şi deifăcătoare a SPIRITULUI STIINTEI*"[1116] care-l luminase pe eroul unificator al Principatelor Române, geniu militar şi titan insuperabil: „*.Fântâna cugetării/Înundă d-adevăruri, fiinţa îi înneacă/Repaus cere carnea şi-n svol îi este mintea".* Conflictul dintre cenestezia stihială şi materia cerebrală, mai subtilă, devine sursă a unui portret trasat în linii de forţă şi de mare energie. Totodată, Prometeul valah beneficiază de o puritate neprihănită ce-i asigură înţelegerea ezotericelor comandamente divine: „*Sublim este bărbatul când intră în el geniul/Cereştilor voinţe şi inspirat îl mişcă!/Materia frământă în neastâmpăr sacru/Şi-ncinde carne, minte! E alt Enoh ce svoală/Pe aripa ştiinţei, răpit de-a sa credinţă!/E un profet în planuri, al doilea Elie/Ce pe un car de flacări s-avântă către ceruri/Să-nveste majestatea c-o frunte radioasă*!"[1117]. Esenţa (*ουσία*) acestui eroism ţine de o *theologia naturalis* – „subordonarea metafizicii faţă de raţiunea discursivă"[1118] -, de o *theologia affirmativa* cuceritoare prin catafatismul ei optimist.

Dar înfăţişarea propriu-zisă a titanului nu va fi revelată decât în **Cîntul II**, după ce fusese desăvârşită descrierea personalităţii supraomului de tip heliadesc: „*Un stat înalt şi nobil, un port de maiestate,/O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe,/Schinteietori ochi ageri, sprâncene ebenine,/Un nas roman, o buză pacefică, ridentă,/O barbă marţială, un piept ce sparge soarta/C-o tare paţienţă şi braţe. musculoase"*[1119].

Alături de figura *titanului genial*, în poemele epice ale lui Heliade îşi face loc şi *demonismul protestatar,* totul într-un cadru de misticism ardent. De exemplu, epopeea **Anatolida sau Omul şi Forţele** debutează cu descrierea dramatică a conflictului dintre *Empireu* şi *Tohu-Bohu*, al cărui protagonist este un miltonian Satan. Viziunea nu mai beneficiază, însă, de eroismul pe care i-l împrumutase Milton; la poetul român subiectul se pătrunde de un grotesc hugolian. Astfel, din creştetul lui Satan, Zeus al lumii infernale, izbucneşte „*păcătuirea*" ce „*frumoasă şi ridentă îi svoală împrejur"*[1120]. Dezbrăcat de atributele divinităţii, arhanghelului căzut nu i se mai admite nici o circumstanţă justificativă, deoarece „poetul are viziunea grandioasă şi totală, obsesia unicului în trinitate"[1121]. Totuşi, şi în cazul acestui „spirit monstruos sincretic"[1122], imaginea prăbuşirii într-un infern dantesc este mult mai pregnantă decât aceea a armoniei paradisiace: *„Cad rebelii-n spaţiu şi vâjâie căzând,/Haos, abis mare-i aşteaptă căscând./Capete de angeli, de demoni picioare,/Aripă cerească una se mai vede,/Alta infernală la vale-nnegreşte,/Monstru la alţi capul în abis precede/Talpele, lumină în cer mai luceşte./[…]/Cad unul peste altul, ruine spirituale/Şi se resping teribil, în spaţii se-ntind;/Minţi, spirite stupide, perverse şi fatale,/Cu flacăre în vortici tot haosul aprind.*"[1123]. Faţă de admiraţia miltoniană pentru superbia neînfrântă a arhanghelului renegat, la Heliade căderea îi va fi acestuia fatală, el pierzându-şi atributele de fiinţă excepţională, în special pe cele care îi asigurau excelenţa intelectuală.

---

[1116] Ion Heliade Rădulescu, **Poezii. Proză**, **Mihaida, Cîntul I,** Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 103.
[1117] Ibidem, p. 116.
[1118] Christos Yannaras, **Heidegger şi Areopagitul**, Editura Anastasia, Bucureşti, 1996, p. 20.
[1119] Ion Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 129-130.
[1120] Ibidem, p. 210.
[1121] George Călinescu, **Istoria literaturii române. Compendiu**, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 66.
[1122] Eugen Simion, **Dimineaţa poeţilor**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 68.
[1123] I. Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 211-213.

Însă chiar atunci când atenţia poetului este îndreptată către prezentarea barocă a unui univers în descompunere, „obiectul liric nu poate trăi decît sub regimul sublimului”[1124]. Prăbuşindu-se, sub efectul intempestiv al gravitaţiei, în „*oceanul de foc*” al Tartarului, Satan este asemuit unui „*alt soare, şi încă şi mai mare*” ce se scufundă, „*cu uiet*” şi urlând, „*ca-ntr-o mare*”. Întregul tablou este realizat din contraste, elementul ignic dizolvându-se în cel acvatic, pentru ca, în final, substanţa rezultată să capete concreteţea unui hibrid doar metaforic inteligibil: „*noroi de flacări”*. „Grandiosul ordonat”[1125] al viziunilor heliadeşti este surpat apocaliptic; efectul va fi unul purgativ la nivel macrocosmic, natura putând redeveni „o sumă de piscuri, de sublimităţi”[1126]: „*Se varsă, stropesc flacări, ca insola răsare,/Lăut în focul gheenei, ca-n jurământ fatal;/Uimit scutură capul, se-nneacă de turbare/Şi grinţă la cer dinţii teribil, infernal./[…]/Aici, stătuţi demonii de lunga lor cădere,/De trăsnetele juste pătrunşi şi sfâşiaţi,/Încep să mişuiască în vasta încăpere,/Într-un noroi de flacări de tot desfiguraţi.*”[1127]. Tentaţia heliadescă de a construi un cosmos, o leibniziană *harmonia praestabilita*, prin expurgarea monadelor hibride, eşuează în bună parte din cauza evidenţierii filonului grotesc, pentru care autorul dovedeşte un talent aparte. De faptul că această lume în perpetuă stare conflictuală refuză să cristalizeze beneficiază, însă, lupta (*ὁ αγών*) pentru sporul de plasticitate al unui vers romantic încă dominat de abstracţiunile iluministe ale secolului al XVIII-lea.

După înfăţişarea unui „univers în stare de ebuliţie”[1128], tonul poemului devine cel al unei ode blasfemiatoare, anunţând în **Imnul Dracilor** teribilul **Imn la Satan** al lui Macedonski din 1901. Heliade îşi auto-desfiinţează, însă, subiectul adoraţiei, construind un imn către un demon burlesc: „*Glorie întru cele infernale lui Satan,/Şi pe pământ rezbele şi morburi,/Între oameni încătierare!/Oarba, Satan! Oarba,.Satan!/Negură exotică, maiestate tenebroasă,/Lăudămu-te şi te binecuvântăm/Ţie peste cap ne dăm,/Pentru coada ta cea lungă.*”[1129].

Cel care „vesteşte descărcările apocaliptice din blestemele argheziene”[1130] se arată extrem de sensibil atunci când meditează asupra sorţii şi rolului terestru al geniului. **La moartea lui Cîrlova**, din 1831, prelucrare a motivului lamartinian din **Poetul murind, -** aşa cum însuşi autorul român recunoaşte – proclamă sorgintea celestă a geniului poetic, superioară existenţelor comun-pragmatice: „*Poetul aici este străin şi călător;/Astfel vulturul mândru din nalta sa privire/Parcă ar zice lumei din marele său zbor:/Pământul mi-este leagăn, dar lăcuiesc în cer.//O, fenomen ce-n veacuri abia când se iveşte,/O, stea care răsare chiar într-al său apus*!”[1131]. La fel, în 1836, geniului poetic i se constată superbia dar, în plus, îi este acordată şi capacitatea de a nemuri faptele eroului istoric. Poezia **Destăinuirea** dezvăluie trăirea intensă, incandescentă, caracteristică temperamentului energic al poetului: „*Când cântă el, s-aude, veacurile răsună;/Când se închină, cerul el îl coboară jos;/Dragostea lui e flăcări şi ura lui detună,/Blândeţea-i e seninul acel mai luminos.//Ferice de acela pe care el slăveşte!/La nemurire zboară, ce el i-o pregăteşte/În buza lui e slava ce duhu-i şi-a croit;//În mână-i e cununa ce-n veci stă înverzită,/În pieptu-i e altarul pe care e slăvită/Aleasa frumuseţe ce el a-nvrednicit.*”[1132]. Pe lângă funcţia socială, de *poeta vates*, Heliade nu uită să şi-o acrediteze şi pe cea de călător astral, beneficiar al plutirii imponderabile prin eterul shelleyan. Mitosul zborului, al înălţării, este precedat de lansarea pe verticală a privirii: „*Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,/Din stea în stea se plimbă în orice stea citesc;/Sufletu-mi s-aripează şi zboară în tărie,/Se scaldă în lumina eterului ceresc.*”[1133]. Mai târziu, şi Eminescu va transforma funcţiunea strict fiziologică. într-una cu valenţe definit spirituale. Ceea ce este, totuşi, remarcabil la Heliade ţine tocmai de această atitudine încrezătoare în ceea ce priveşte puterea scriitorului de a influenţa hotărâtor sfera politicii, de a domina treburile lumeşti.

---

[1124] Eugen Simion, **op. cit.**, p. 71.
[1125] Ibidem, p. 73.
[1126] Ibidem, p. 75.
[1127] I.Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, pp. 213-214.
[1128] Eugen Simion, **op. cit.**, p.77.
[1129] I. Heliade-Rădulescu, **op. cit.**, p. 259.
[1130] Eugen Simion, **op. cit.**, p. 80.
[1131] I. Heliade-Rădulescu, **Scrieri alese**, Editura Albatros, Bucureşti, 1984, p. 13.
[1132] Ibidem, pp. 16-17.
[1133] Ibidem, **O noapte pe ruinurile Tîrgoviştii**, p.18.

Odată ce poetul, prin detaşare contemplativă, se sustrage duratei pământeşti individuale pentru a pătrunde în timpul universal, el devine un mag atotputinte ce dă sens istoriei şi perpetuează evenimentele în memoria colectivă: „*Istoria prin mine ia chip, se-nfiinţează,/Şi libertatea mumă a fericirii fac;/Eu timpului dau aripi, prin mine el viază,/Şi-n candidă fecioară eu pacea o prefac.*". Bardul, ca interimar al divinităţii, are datoria de a cânta faptele personalităţilor stihiale, aşa cum prevedeau şi filozofi ca Emerson ori Carlyle: „*În carceri, pe ruine, pe oamenii mari cânt;/Conserv ale lor nume în secoli de viază,/Fac vie-a lor ţărână, dau suflet în mormânt.".* Un asemenea „*însufleţitor*" poate şi trebuie să-şi afirme neatârnarea inspiraţiei în faţa mărimilor perisabile ale momentului: „*Din ceruri descindută, a mea candidă liră/N-am atârnat vrodată de-mpăraţi*". Reclamarea.... orgolios-romantică a harului poetic direct de la sursa divină este contrabalansată de modestia cuprinderii spaţiale a privirii poetului, care se mulţumeşte cu rememorarea clipelor glorioase ale „*templului Târgovişteî*", conform idealurilor naţionale ale prepaşoptiştilor: „*Târgovişteа e templu l-a mea călătorie/Şi p-ale ei ruine în pace mă aşăz,/Şi lupte valoroase pe-ntinsa ei câmpie,/Şi fapte mari, victorii naintea mea le văz.*"[1134].

Cât priveşte demonismul heliadesc, el nu se traduce în portrete pregnante...(Zburătorul său are neşansa unei înfăţişări grotesc-populare), ci în versuri de o plasticitate aliterativă marcată, capabile să contureze atmosfera încordată din **Zburătorul**: „*Vibra al serei aer de tauri grea murmură*;"[1135]. Asemenea înregistrări auditive, dar şi vizuale, ale vesperalităţii rurale, i-au prilejuit lui George Călinescu observaţia că „tot ce e convenţional în poezia clasică a înserării, aşa de comună în sec.XVIII, devine aici grandios sălbatic, cu privelişti agreste în pastă grea,.incendiată"[1136].

Aşadar, o poezie a *entuziasmului titanian* – şi mai puţin a subversiunii demonice -, tradus în fapte caracteristice genialităţii romantice. Iată de ce Eminescu, la doar şaptesprezece ani jinduieşte la „*falnica cunună a bardului bătrân*", a cărui cântare energică se înălţa ca „*profeţia unei Ieremiade*"[1137].

•

Scriind o odă în memoria timpuriu dispărutului ***Vasile Cârlova,*** Heliade semnala o subtilă înrudire între spiritul lui şi cel al poetului care nu apucase să-şi cristalizeze personalitatea artistică. Cîrlova este şi el un mistic de factură lamartiniană, însă, printre rândurile incantaţiilor sale pioase străbate o undă de vizionarism viril, o forţă latentă care nu cerea decât un răgaz pentru a se dezlănţui. Astfel, poetul târgovişţean se raportează la divinitate ca la o entitate marţială, sursă a justiţiei luminate de supra-cunoaştere: „*Fiinţă' naltă, lungă vedere,/Izvor puternic de mângâiere,/Pavăză sfântă ăstui pământ*!"[1138]. Din ultimul poem scris de Cîrlova, **Marşul [ Oştirii Romîne ]**, vedem că poetul adoptă tonul deschis hortativ, visând şi el, ca mai târziu tânărul Eminescu, la o naţiune de titani: „*Acea armă ruginită şi ascunsă în mormânt/Braţurile să-nfierbânte; iasă iarăşi pe pământ.*"[1139]. Astfel, marea calitate a poetului este capacitatea sa de a face uz de faimoasele *genera dicendi* (*humile, mediocre, grave*) care constituiau specificitatea acelui *stilus triplex,* caracteristic lui Vergiliu.

Pre-eminescian este Cîrlova – aşa cum observa încă Garabet Ibrăileanu – prin capacitatea sa de a cânta pe o liră multicordă, ceea ce îl determina pe Şerban Cioculescu să-l considere „un virtuos care a stăpînit mai multe instrumente: naiul păstoresc, trîmbiţa de fanfară ostăşească, violoncelul grav, prima vioară şi orga profundă"[1140]. Dacă ar fi trăit, probabil că poetul în uniformă ar fi intrat în poezia cornului magic al romanticilor, cel pe care îl preţuiau romanticii germani din a doua generaţie, cei din Heidelberg, precum Clemens Brentano şi Achim von

---

[1134] Ibidem, **Poezia**, p. 23.
[1135] Ibidem, p.29.
[1136] G. Călinescu, **op. cit.**, p. 68.
[1137] M. Eminescu, **Poezii**, **La Heliade**, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, pp.15-16.
[1138] Vasile Cîrlova, **Rugăciune**, în **Antologia poeziei româneşti de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1954, p. 131.
[1139] Ibidem, p.134.
[1140] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, **Istoria literaturii române moderne**,;Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971, p. 16.

Arnim, care au avut ideea de a strânge creaţiile populare în culegerea sugestiv intitulată **Cornul minunat al băiatului** (**Des Knaben Wunderhorn**).

•

Şi ***Grigore Alexandrescu*** este un cântăreţ al eroismului pus în slujba cauzei naţionale dar, precum se întâmpla şi la Heliade, la el „lucrurile intră în poem purtate de o caleaşcă a sublimului”[1141]. Suflet cu bogat potenţial religios, Alexandrescu face ca titanismul să primească o coloratură mistică – ceea ce nu poate decât să-i sporească patosul -, aşa cum se întâmplă de pildă în **Trecutul.La Mănăstirea Dealului**: „*A! facă providința ca-naltul simtiment,/Ce-nchină vitejiei măreţul monument,/Ce-alege pe-nălțime al nemurirei loc,/Să fie nouă cârma, coloana cea de foc,/Coloana ce odată din ţara de exil/Pe calea mântuirei ducea pe Israil!*”[1142]. Dar şi decorul poate fi investit cu impozanţă titaniană, mai ales atunci când este survolat de sonorităţile grave cauzate de deplasările elementelor naturii. Urechea poetului se dovedeşte extrem de receptivă la frământarea wagneriană (*avant-la-lettre)* a peisajului: „*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;/Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,/Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate/Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.*” (**Umbra lui Mircea. La Cozia**). Adesea cadrul natural se contorsionează sub apăsarea liniştii rău-prevestitoare, ajungând să exale un demonism indicibil, stare pe care Alexandrescu este capabil să o creeze cu multă măiestrie. Nimic nebulos sau teratologic în genul Victor Hugo, ci doar o suită de puncte de suspensie accelerată de verbe ale mişcării. Poetul vine şi el la faţa locului pentru a dirija mişcările unei simfonii cu reverberaţii „fantomatice”: „*Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:/De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;/Muşchiul zidului se mişcă… pântre iarbă se strecoară/O suflare, care trece ca prin vine un fior.//Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleşte,/O fantomă-ncoronată din el iese…o zăresc…/Iese…vine către ţărmuri…stă…în preajma ei priveşte…/Râul înapoi se trage…munții vârful îşi clătesc.”*[1143] (**Umbra lui Mircea. La Cozia**).

Pentru a putea reînvia „*măreţe suvenire din vremi ce-au încetat*”[1144] este nevoie de o *ars poetica* viguroasă, tradiţională şi novatoare în acelaşi timp. Se prefigurează, astfel, un *titanism istoric*, al cărui protagonist ar fi cântăreţul de respiraţie largă, romantic insaţiabil, dar închinător, de asemenea, şi la statuia lui Homer: „*O nouă epopee, poemă strălucită,/Creştină Iliadă pământu-ar-fi-ncântat./Ca trâmbița-nvierii de suflet presimțită,/Puternica ta liră, de mâna-ți pipăită,/A veacurilor stinse cenuşă-ar fi mişcat.*”[1145] (**Mormintele. La Drăgăşani**).

Atitudinea poetului în faţa sorţii este marcată de un stoicism raţionalist, de sorginte iluministă, ce nu lasă loc nicicând pentru efuziuni totale: „*Să stăpânim durerea care pe om supune*”[1146] (**Anul 1840**). Pe acest palier, Alexandrescu se întâlneşte cu Alfred de Vigny care, şi el, considera rezistenţa demnă a omului ultragiat în faţa destinului şi a naturii: „*ce haut degré de stoïque fierté*”[1147] Rareori părăseşte Alexandrescu sobrietatea clasică în favoarea exuberanţei sentimentului sau a însufleţirii temperamental-zăgăzuite. Rezultă atunci un intermezzo demonic exprimat prin metafore complexe, multe dintre ele consacrate deja ca redutabile clişee: „*Îmi place a naturei sălbatecă mânie,/Şi negură şi viscol, şi cer întărâtat,/Şi tot ce e de groază, ce e în armonie/Cu focul care arde în pieptu-mi sfâşiat.//La umbră,-n întuneric, gândirea-mi se arată/Ca tigrul în pustiuri, o jertfă aşteptând,/Şi prada îi e gata…De fulger luminată,/Ca valea chinuirei se vede sângerând.*”[1148] (**Suferinţa**). Terifiantul acestei viziuni de coşmar a naturii nocturne va supravieţui până la o poetă angelică precum Matilda Cugler, dar, aşa cum observa Şerban Cioculescu, motivarea sa sentimentală „s-a perimat cu desăvârşire”[1149]. Cu toate acestea Alexandrescu e sincer în durerea lui, fără a reuşi să o exprime

---

[1141] Eugen Simion, **op. cit.**, p. 119.
[1142] Grigore Alexandrescu, **Satiră. Duhului meu**, Editura Porto-Franco, Galați, 1993, p. 7.
[1143] Ibidem,.p. 7.
[1144] Ibidem, p.12.
[1145] Ibidem, p. 14.
[1146] Ibidem, p. 17.
[1147] în **Antologie bilingvă de poezie franceză, La mort de loup, (**„nivelul ridicat de mândrie stoică”, trad. n), p. 76**.**
[1148] Grigore Alexandrescu, **op. cit**., p. 21.
[1149] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 44.

într-un mod mai pregnant personal. Acelaşi exigent critic îl considera „primul poet român, înainte de Eminescu, cu sentimentul predestinării în suferinţă. E un damnat care-şi plimbă inconsolarea, cu un teatralism altădată foarte gustat, prin decorul ruinelor, unde starea euforicã e suscitată de iluzia redeşteptării trecutului eroic”[1150]. O figură voit tragică, aşadar, necontenit muncită „*d-al suferinţei demon neîmblânzit*”[1151] (**Un ceas e de când anul trecu**).

De aici şi până la problematica geniului nu mai era decât un pas; e de ajuns ca peisajul construit pe repere preromantice să cadă în nemişcare pentru ca „*trista gîndire*” a elegiacului să irupă cu toată energia: „*Când tot doarme-n natură, când tot e liniştire,/Când nu mai e mişcare în lumea celor vii,/Deşteaptă priveghează a mea tristă gândire./Precum o piramidă se-nalţă în pustii.*”[1152] (**Miezul nopţei**). Deşi comparaţia finală este lamartiniană, deşi meditaţia are loc în puterea nopţii, luna domnitoare deasupra vedutei inspiră clasice „*gândiri religioase l-ai lui Apolon fii*”..(teologia lui, în comparaţie cu cea cutezãtoare a lui Heliade, este negativã, acuzând un apofatism acut – de aici interesul sãu pentru istoria imanentã). Până şi ieşirea din cadru este departe de măreţia devastatoare a lui Eminescu: „*Zic lumei un adio: iau lira şi mă duc*”[1153]. (**Adio. La Târgovişte**). În concepţia lui Grigore Alexandrescu geniul este un misionar al progresului etic, un apostol. Regretul său după strălucirea vremurilor trecute conturează un mitos al „*vechii cărţi*” de istorie a neamului, care-l apropie de mesajul **Epigonilor**: „*Când citim în vechea carte a istoriei străbune/Virtuţi mari, ilustre fapte ale naţiei române*,”[1154] (**Unirea Principatelor**).

•

Un spirit înflăcărat este şi ***Cezar Bolliac***, dar în direcţia umanitarismului social. Poetul însuşi se vrea un titan dedicat apărării celor oprimaţi de puterea „*ciocoiască*”. Lupta sa majorã se dă împotriva unei abstracţiuni personificate la modul înspăimântător, anume „*iasma încruntatã/Ce-i zice Sărăcia*!”[1155]..... (**Muncitorul**). Energia consumatã pentru impunerea crezului paşoptist de ridicare a maselor – în linia doctrinei de *Aufklärung* – nu conduce, în cazul lui Bolliac, la o sporire a credibilităţii estetice a operei sale poetice, operă în legãturã cu care Vladimir Streinu fãcea observaţia cã „nimic nu opreşte istoria literară să reţină lirismul social, tenebros şi formalist ca direcţii certe ale întinsei lui activităţi de versificator”[1156].

Dar dacã titanismul lui Bolliac este mai mult de facturã veleitarã, demonismul figurilor patibulare din lirica sa – majoritatea abstracţiuni şi ele– se dovedeşte mult mai plastic. O imaginaţie de pictor, îndatoratã lui Hieronymus Bosch, este capabilã să încondeieze portrete fabulos-groteşti forţelor asupritoare ale poporului. De pildă viziunea de coşmar a Răutăţii din **Pedeapsa cu moartea**: „*Era o zi de august şi gura răutăţii/Scrâşnea, se schidolea/Voind să fete moartea. Sclipea-ntre dinţi mânia,/Plângea, rânjea schidoală, dar nu ieşea, pustia,/Căci legea o oprea.*”. Sau cea a judecătorului infernal: „P-*un jeţ ascuns sta unul ce a-nsemnat păcatul/Pe-a inimii icoană: buhav, c-un ochi, spurcatul,/Rânjea, rânjit uscat./Cu cap de cucuvaie, cu gheare mituite,/Cu ochiul tras în sticle îndoite,/Chiora pe vinovat.*”[1157]. Eminescu, la rândul său, va şti să profite în satirele sale de această tehnică a şarjei portretistice duse la extrem.

•

În cazul lui ***Dimitrie Bolintineanu*** tensiunea interioară a poemelor slăbeşte ostentativ, poetul făcându-se remarcat prin diversitatea temelor abordate şi tratarea lor în modalităţi când anacreontice, când petrarchiste. Pentru Şerban Cioculescu el se înfăţişa ca o personalitate artistică lipsită de imaginaţie, ca un poet al „desfătărilor vizuale, acustice şi tactile”, dovedind „o

[1150] Ibidem, p. 45.
[1151] Gr. Alexandrescu, **op. cit.**, p. 26.
[1152] Ibidem, p.30.
[1153] Ibidem, p.42.
[1154] Ibidem, p. 43.
[1155] Cezar Bolliac, **Poezii şi articole**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 60.
[1156] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 285.
[1157] C. Bolliac, **op. cit.**, pp. 74-75.

sensibilitate de poligam, niciodată..blazat"[1158]. Dar Bolintineanu nu probează o exclusivă preocupare erotizantă nici măcar în vaporosul ciclu al **Reveriilor**, inclus în cuprinzătorul volum din 1869, **Poezii din tinereţe nepublicate încă**. Om al revoluţiei de la 1848, scriitorul nutreşte aceeaşi admiraţie pentru eroii naţionali, pe care o nutreau şi contemporanii săi. El regretă „*cântul de durere şi mare energie*"[1159] al lui Bălcescu (**La Nicolae. Bălcescu**).

Ceea ce îl atrage cu precădere pe Bolintineanu este decorul macabru preromantic, unde demonicul de factură teribilist-satanistă poate lua proporţii grandioase. Poemul **La piramide** tratează despre trecerea lui Napoleon - obsesia atâtor romantici - prin deşertul egiptean. Tăcerea, întâlnită deja la Grigore Alexandrescu, coboară peste „*benchetul*" petrecăreţilor sepulcrali, efectul fiind sporit de folosirea sugestivă a cifrei trei: „*Tăcere! iată noaptea!…o umbră se arată…/Răsare din pământ!/Ea face semn cu mâna-i plăpândă şi uscată,/Şi mii de alte umbre se-nalţă din mormânt./Trei regi ce ridicară aceste piramide,/Trei umbre, în tăcere, s-aşează la benchet;/Trei cupe aurite, la stelele splendide/Rădică deodată o mână de schelet.*"[1160]; este anticipată în felul acesta magia simbolist-numerică a lui Ion Minulescu.

Bolintineanu este şi el un cântăreţ al Târgoviştei, pe care îi place s-o vadă în ecleraj volneyan - un cadru adecvat meditaţiei asupra motivului *sic transit gloria mundi,* din care însă gânditorul propriu-zis lipseşte: „*Târgovişteа adoarme pe vechile ruine/Ce-noată gânditoare sub umbre şi lumine./În vale râul varsă în sânul. nopţii-umbros/Un gemet melancolic, adânc, plin de durere:/În aer luna plină pluteşte maiestos,/Aruncă pe ruine lumini de mângâiere*"[1161].

Dar adevărata depăşire a leit-motivului *carpe diem* poetul va încerca să o realizeze în ciclul **Legende istorice**, ciclu destinat eroismului naţional şi beneficiind de o artă poetică mai energică. **Ferentarul**, de exemplu, este înfăţişat ca un Briareu autohton, devorat de patima libertăţii: „*Cela ce se bate pentru neatârnare/Are zece braţe, zece inimi are,/Inime de foc.*"[1162]. Titanismul de care dau dovadă eroii acestor poezii cu desfăşurare lapidară este unul al angajării patriotice, al freneziei „*neatârnării*". Prea puţin sensibil la sublimităţile peisajului, Bolintineanu reuşeşte câteodată să surprindă relaţia sinergică dintre starea sufletească a eroului şi natura înconjurătoare: „*Stâncile, pe cale, gem, trăsnesc şi saltă,/Se sfăramă, pleacă, bubuiesc, tresaltă.*"[1163].

Demonică în toată această galerie de figuri ale neînfricării este doar cea a lui Vlad Ţepeş, dar şi pornirea sângeroasă a acestuia se dezlănţuie numai asupra duşmanilor patriei: „*Gemetele celor ce în ţeapă mor/Îl îmbată dulce şi desfătător.*"[1164]. Nimic, aşadar, în aceste legende cu „ţăcăneală de metronom"[1165] din romantica apuseană, unde eroii îşi varsă sângele mai cu seamă pentru onoare (spaniola *la honra* ori faimosul *pundonor*) sau pentru câştigarea graţiilor vreunei domniţe.

Excepţie face poemul de inspiraţie byroniană **Conrad**, al cărui erou, revoluţionar exilat din Ţara Românească, este corespondentul danubian al vagantului blazat Childe Harold. La fel ca în cazul corsarului britanic, care: „*misterios, sălbatic şi tăcut/N-avea nici milă, nici dispreţ n-avea*"[1166], despre Conrad nu se ştie dacă *„e trist sau este mândru"*[1167]. Poet fără operă şi biruit de o stare de prostraţie ce decurge din faptul că „*de cugetile sceptici părea zdrobit şi stins*"[1168], eroul găseşte totuşi puterea de a admira mirajele marine, măreţia pierdută a vechilor civilizaţii şi chiar să compună un poem dedicat dragostei nefericite dintre Alceu şi Safo. În fapt, Conrad este un gânditor iluminist cuprins de disperarea de a nu putea îndrepta umanitatea pe calea raţională a progresului, iar în religie către un *cultus rationalis*.

---

[1158] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 102.
[1159] Dimitrie Bolintineanu, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 17.
[1160] Ibidem, p. 24.
[1161] Ibidem, **Tîrgovişteа**, p.55.
[1162] Ibidem, p.57.
[1163] Ibidem, **Codru Cosminului**, p. 80.
[1164] Ibidem, **Banchetul lui Ţepeş**, p. 90.
[1165] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu. **op. cit.**, p. 101.
[1166] Byron, **Poeme**, **Corsarul**, p. 55.
[1167] D. Bolintineanu, **Op. cit.**, p. 161.
[1168] Ibidem, p. 162.

Vigoarea romanticã a penei lui Bolintineanu rãbufneşte atunci când are ocazia de a surprinde imaginea oceanului frãmântat de uragan – viziune pe care o avusese cu mult înainte şi Antim Ivireanul în **Didahiile** sale -: „*Abia un val se sparge de colţul de granit,/Abia se rãspândeşte şi alt val îi urmeazã,/Urmat de alte valuri ce-ajung, mugesc, spumeazã/Şi se anunţ departe, pe ceru-umbros albind,/Trufaşe, gemãtoare, necontenit venind./Ai crede cã sunt nişte columne de armate/... Ce-aleargã sã atace, sã surpe o cetate.*"[1169]. Dar sufletul acestui „*copil al rãtãcirii*", mâhnit de „*doctrine rãtãcite, amari prejudecãţi*"[1170], este capabil sã se însenineze o datã cu impredictibila schimbare a climei, parcã pentru a valida opiniile doamnei de Staël în aceastã privinţã. Palingeneza sufleteascã a eroului constã în risipirea acelui. „*dezgust de viaţã, venin omorâtor,/Acea-ndoialã tristã ce-avea de viitor,/Ce-avea de tot în lume chiar de progres, de bine*"[1171]. Deşi adoptã la exterior atitudinea depresivã a lui Childe Harold, sufletul lui Conrad este construit în vederea obţinerii fericirii prin iubire şi prin contemplarea ipostazelor estetice ale realitãţii. Oricât de adâncã i-ar fi durerea provocatã de separarea de solul ţãrii-mamã (şi aici intervine o distanţare suplimentarã de sursa disperãrii *wanderer*-ului byronian), exilatul român nu reuşeşte sã uite cã se cuvine – în spiritul paşoptismului militant – „*sã facem sacrifice în binele comun*"[1172]. În aşteptarea faptei, însã, el invocã ossianica umbrã a lui Polycrate şi reînoadã contactul cu muza personalã pentru a compune „*o odã la Milet*". Byron crease un Conrad demonic, dar conştient de vina sa faţă de armonia universalã („*O, soartă! Să te-acuz ar fi-n zadar./De vină-i nebunia mea. O ştiu*"[1173]), şi prea puţin devorat de imperativele patriotice. Singura tentaţie spiritualã a corsarului va fi fost dragostea („*Conrad iubea. Era un ticălos./iubirea, însă, biruise-n el*"[1174]), caracterul lui, mai puţin complex decât cel al corespondentului sãu balcanic, recuperând din plin, însã, când este vorba de dinamism şi forţã vitalã elementarã.

Filozofia istoriei, realizatã de Bolintineanu în tipar pre-eminescian – rãul este forţa majorã ce pune în mişcare roata istoriei; lansarea retoricei *ubi sunt?* pe marginea ruinelor antice,– nu conduce niciodatã la deschisa revoltã titanicã sau la complotul revanşard demonic. Pentru cã oricât de tristã ar fi traversarea cimitirului civilizaţiilor, de undeva din adâncurile de substanţã clasicã ale firii poetului se iveşte vreun îndemn optimist-compensatoriu în care se combinã galanteria arcadianã de secol XVII cu peisajul înregistrat *ca état d'âme*: „*Dar sã lãsãm aceste morminte şi deşerte,/Şi sã privim natura cu fragede concerte*!"[1175]. Mai mult, Herodot însuşi este compãtimit pentru neşansa de a fi trãit în vremea „*fabulei*" şi nu a „*civilizaţiunii*", când artiştii şi istoricii au putut descoperi principiul didacticist conform cãruia „*eternitatea este în ordinul moral*"[1176] – pietism insolit. În felul acesta se explicã graba cu care rãtãcitorul marin stinge incendiul de pe corabie, salvând, în felul acesta, viaţa echipajului şi acordându-şi un rãgaz suplimentar de purificare sufleteascã.

Cântul al treilea aduce admiraţia neţãrmuritã pentru geniul constructiv al vechilor egipteni, vãzuţi de omul modern ca un popor de titani: „*Ce fuserã aşti popoli, titani de mai nainte/Ce îşi fãceau atuncea palate, porţi, morminte/Atât de colosale trecând prin mii de ani?/Nu ei, dar al lor geniu fu geniu de titani,/Acolo unde zace barbara ignorinţã/Şi îndobitocire, tot este suferinţã,/Tot este scãpãtare, robie, moarte, chin;/Dar acolo unde viaţa, ştiinţile lumin,/E geniul! şi geniul aduce fericire/Prosperitate, viaţã, putere şi mãrire.*"[1177]. Aceastã concepţie *terre-à-terre* asupra geniului romantic este caracteristicã pentru **Conrad, poemã în patru cînturi şi note explicative**. Conflictul interior al eroului rezidã, de fapt, în despãrţirea de femeia iubitã. Întâlnirea cu Iulia împrumutã o coloraturã melodramaticã poemului, atenuatã totuşi de magnificenţa peisajului insular şi acvatic. Rãposarea lui Conrad la poalele Vezuviului în erupţie ar putea atinge coarda sublimitãţii dacã ultimele versuri nu ar fi încãrcate de balastul moralei iluministe. Înalta preţuire arãtatã faptei, *civilizaţiunii* este generatã de

[1169] Ibidem, p. 175.
[1170] Ibidem, p. 176.
[1171] Ibidem, p. 177.
[1172] Ibidem, p. 183.
[1173] Byron, **op. cit**., p. 57.
[1174] Ibidem, p. 56.
[1175] D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 186.
[1176] Ibidem, p. 191.
[1177] Ibidem, p. 195.

suprapunerea „apofatismului persoanei"cu „apofatismul esenţei"[1178]; cerurile şi Dumnezeul creştin sunt prea îndepărtate pentru a-şi afla vreun rost orice întreprindere speculativă în descendenţă scolastică – *sola fide* se transformă aici într-o orizontală *moralis pars.*

Bolintineanu se dovedeşte extrem de talentat în exploatarea surselor folclorice. Un exemplu în acest sens este balada **Mihnea şi baba** pe parcursul căreia demonismul se combină cu satanismul factice, totul însă susţinut de un dinamism de bun augur şi imagini bine reliefate. Momentul intrării lui Mihnea în „*muntele rîpos*" coincide cu cel: „*Când demoni şi spaime pe munţi se adună/De urlă la stele, la nori şi la lună*"[1179]. Corul Pandemoniului creează impresia unui „romantism tenebros" modelat cu material specific „macabrului folcloric"[1180]. Muntele se dovedeşte o adevărată şezătoare valpurgică, întrucât: „*Aici se fac misterele/De babe blestemate,/Ce scot la morţi arterele/Şi hârcele uscate.*"[1181]. Or, cum remarcă şi George Călinescu, „meritul lui Bolintineanu este de a fi încercat să dea o figură elementelor mitologiei infernale autohtone"[1182]. Baba demonizată („*Am dat al meu suflet la negrul tartar*"[1183]) reuşeşte să se impună cu forţă printre figurile memorabile ale magiei negre din lirica noastră. Ea îl obligă pe Mihnea să soarbă sângele fiului ei răposat, act în urma căruia se stârneşte „o mişcare haotică, o sarabandă de duhuri, adică o <<*danse macabre*>>, notată cu mare simţ al sonurilor hârjâite şi repezi, al dinamicei colosale şi noroase"[1184]: „*Toţi morţii din mormânturi/Cu ghearăle-ncleştate,/Ca frunzele uscate,/Ce zbor când suflă vânturi,/Spre Mihnea alerga*"[1185]. O dată cu proferarea unui blestem tantalic de către vrăjitoare – domeniu în care acelaşi George Călinescu o avea în vedere ca pe o pionieră -, se declanşează celebra cavalcadă ce adună laolaltă „toate zgomotele cu putinţă, tropotul, fâşâitul, sforăitul, hohotul, bubuirea, într-o febră nebună, cu o orchestraţie de tipul Berlioz, aproape genială"[1186]. Urmărit de personajul insolit al Naibei: „*ce fântâna/O soarbe într-o clipă/Şi tot de sete ţipă,/[…]/El are cap de taur/Şi gheară de strigoi,/Şi coada-i de balaur,"*, ca si de nagode, diavoli, spaime: „*Ian nagodele urâte/Ca un mistreţ la cap,/Cu lungi şi strâmbe râte,/Cu care de pe stâncă/Râm marea cea adâncă/Şi lumea nu le-ncap;//Şi şase legioane/De diavoli blestemaţi/Treceau cu turbiloane/De flacări infernale,/Călări toţi pe cavale/Cu perii vâlvoiaţi.//Şi mii de mii de spaime/Veneau din iad râzând*", eroul trăieşte toate senzaţiile contradictorii provocate de spaimă şi oroare. A opta parte a poemului, şi poate cea mai reuşită, redă într-o puternică înlănţuire de verbe kinetice galopul îngrozit al „*tiranului*": „*Mihnea încalecă, calul său tropotă,/Fuge ca vântul;/Sună pădurile, fâşie frunzele,/Geme pământul;/Fug legioanele, zbor cu cavalele,/Luna dispare;/Cerul se-ntunecă, munţii se cleatină –/Mihnea tresare./Fulgerul scânteie, tunetul bubuie,/Calul său cade;/Demonii râseră; o, ce de hohote!/Mihnea jos sare./Însă el repede iară încalecă,/Fuge mai tare;/Fuge ca crivăţul; sabia-i sfârâie/În apărare./Aripi fantastice simte pe umere,/Însă el fuge;/Pare că-l sfâşie guri însetabile,/Hainele-i suge;/Baba pe-o cavală iute ca fulgerul/Trece-nainte,/Slabă şi palidă, pletele-i fâlfâie/Pe osăminte;/Barba îi tremură, dinţii se cleatină,/Muge ca taur;/Geme ca tunetul, bate cavalele/Ca un balaur.*"[1187].

La fel de eficient funcţionează procedeul dinamizării secvenţei demonice din **Peştera muşteloR**, descris de Şerban Cioculescu ca fiind realizat în funcţie de... „frecvenţa verbelor şi succesiunea rapidă a propoziţiilor simple, reduse uneori la predicat; epitetele au fost înlăturate aproape cu desăvîrşire; calul şi călăreţul de basm, în goana lor, nu mai deslușesc elementele peisajului cosmic; printr-o fericită obiectivare a viziunii, poetul tîrăşte înseşi stihiile în cavalcada vertiginoasă"[1188]. Ruperile de ritm, variaţiile metrice şi trepidaţia decorului contribuie şi ele la obţinerea efectelor turbionare: „*Zmeul încalecă, fuge cu vergura,/Fuge pe vale;/Calul se turbură; zboară, se*

[1178] Christos Yannaras, **op. cit.**, p. 21.
[1179] D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 213.
[1180] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.290.
[1181] D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 213.
[1182] G. Călinescu, **op-.cit.,** p. 100.
[1183] D. Bolintineanu, o**p. cit.**, p. 215.
[1184] G. Călinescu, **op. cit**, p. 100.
[1185] D. Bolintineanu, o**p. cit.**, p. 216.
[1186] G. Călinescu, **op. cit.**, p. 101.
[1187] D. Bolintineanu, **op. cit.**, pp. 218-219.
[1188] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 101.

*spumegã,/Muşcã-n zãbale.//Zmeu-îi ia frânele, repede-i sângerã/Coasta spumoasã;/Calu-i se-naripã, fuge ca negura/Vijelioasã.//Cerul se scuturã, munţii se leagãnã…/Brazii saltarã,/Cerul cu stelele, brazii cu stâncele/Se confundarã.//Vãile murmurã, frunzele freamãtã,/Aerul sunã;/Pletele verginei, sparte, sub aure/Scântei la lunã.*"[1189].

Spiritul muntean al lui Dimitrie Bolintineanu nu pãtrunde în profunzimea ariei de inspiraţie demonicã, ci se opreşte în preajma gestificaţiei satanice, caracteristicã, de altfel, romantismului de început de secol XIX. O reacţie întârziatã, aşadar, la romantica apuseanã. Cu atât mai puţin preocupat se aratã poetul de problematica geniului, pe care nici nu ar fi putut sã o trateze în toatã complexitatea ei, avându-se în vedere lipsa orientãrii filosofice a poeziei sale. Titanismul nu beneficiazã nici el de pagini memorabile, deşi ciclul **Legendelor istorice** se înscrie în linia programului revistei **Dacia literarã,** de cinstire a faptelor grandioase ale eroilor naţionali. Mult mai suplu se mişcã imaginaţia barocã a lui Bolintineanu când este vorba sã surprindã fiorosul peisagistic, cavalcada dementialã, grotescul hohotitor al monştrilor de constituţie hibridã, momente în care reuşeşte sã facã abstracţie de latura sa de moralist.

•

Cel mai apropiat de D. Bolintineanu ni se pare a fi ***Gheorghe Baronzi***, cel care în volumul **Nopturne,** din 1853, dã dovadã, pe alocuri, de un apetit creator susţinut în direcţia unui demonism de extracţie grotescã şi chiar bufã. Un exemplu plauzibil de joacã goetheanã cu figurile demonicului îl constituie poezia **Cântecul nebunului:**. „*Piei mai iute, sorã lunã,/Cu sabatul dracilor,/Şi cu bufele-mpreunã,/Piei pe urma dacilor/Şi pe-a vârcolacilor,/Cã supt ochii tãi zãnateci,/Fraţii mei devin lunateci.*"[1190].

•

Temperamentul senin al lui ***Vasile Alecsandri*** nu este înclinat spre problematizãri prea profunde în ceea ce priveşte soarta artistului în general sau cea a omului pe eşichierul istoriei. Cu toate acestea, ciclul **Ostaşii noştri** şi cel al **Legendelor**, conţin pasaje memorabile pentru forţa de expresie titanianã sau demonicã a poetului. Creator de vârf al câtorva perioade ale literaturii române din secolul XIX, Alecsandri a fost în stare sã abordeze stiluri poetice diferite, lucru care i-a permis sã atingã şi corzile mai grave ale romantismului. Dinamica bardului de la Mirceşti este reperabilã şi cu ocazia tensionãrii vergilianismului din **Pasteluri** prin inserţii de energie demonicã, deşi temperatã. Apropierea iernii este anunţatã de cortegiul apocaliptic al norilor şi de cel al corbilor: „*Din tuspatru pãrţi a lumei se ridicã-nalt pe ceruri,/Ca balauri din poveste, nouri negri, plini de geruri./Soarele iubit s-ascunde, iar pe sub grozavii nori/Trece-un cârd de corbi iernatici prin vãzduh croncãnitori.* (**Sfîrşit de toamnã**)[1191].

Groaza poetului – puţin cam studiatã –în faţa lui Boreus, se traduce prin invadarea peisajului din pastel de „o vreme îngrozitã de putinţa unei ninsori totale, de sfârşit de lume"[1192]. Viscolul spulberã zãgazurile fireşti ale naturii, iar lumea se umple de figuri ale spaimei, totul într-o perspectivã catastroficã: „*Viscolul frãmântã lumea!… Lupii suri ies dupã pradã,/Alergând, urlând în urmã-i prin potopul de zãpadã./Turmele tremurã; corbii zbor vârtej, rãpiţi de vânt,/Şi rãchiţile se-ndoaie lovindu-se de pãmânt"* (**Viscolul**)[1193]. O providenţă (*ἡ πρόνοια*) extrem de activă veghează, însă, pentru ca *întâmplările* din aceste versuri să nu de-structureze fruntariile unui univers poetic marcat de nevoia de certitudine, de stabilitate.

Alecsandri mai suferă şi de *horor vacui*, sentiment pe care i-l provoacă deşertul învolburat de furtuni de praf al Bărăganului. Decorul lipsit de viaţă este un prilej potrivit de exersare a compoziţiei negative: „*Pustietatea goală sub arşiţa de soare/În patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare,/Cu iarba-i mohorâtă, cu negrul ei pământ,/Cu-a sale mari vârtejuri de colb ce zboară în vânt."* (**Bărăganul**)[1194]

---

[1189] D. Bolintineanu, **op. cit.**, p. 236.
[1190] G. Baronzi, în **Antologia poeziei româneşti de la începuturi pînã astãzi**, vol. I, p. 248.
[1191] Vasile Alecsandri, **Ostaşii noştri**, Editura pentru literaturã, Bucureşti, 1967, p.10.
[1192] G. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 116.
[1193] V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 13.
[1194] Ibidem, p. 65.

Zborul perihelic al lui Macedonski este anticipat în poemul dedicat **Mării Mediterane**, într-o strofă ce îndeamnă la plutire laolaltă cu geniul către ţărmul purificat al idealului: „*Ferice care poate,/Lăsând a lumei mal,/Cu geniul să-noate/Prin naltul ideal!*”[1195]. Dar ochiul imaginaţiei poetice rămâne deschis şi pentru sublimul terestru, pentru figurile titanice ale reliefului maiestuos. Rinul este văzut, astfel, ca un gigant ce curge „*ca un balaur verde ce mişcă-a sale noduri*” (comparaţie folosită în mod constant pentru a reda sinuozităţile acvatice), un zeu antic rostogolindu-şi splendoarea fără teamă de *hybris* şi *„nesocotind destinul*” (**Căderea Rinului**)[1196].

Pe alocuri, Alecsandri găseşte tonul din **Povestea magului călător în stele**, cu imaginea infernal-melancolică a îngerului căzut, culeasă din romantismul european: **Eloa** lui Alfred de Vigny, **La chute d'un ange** de Lamartine. În **Strofe despărechete** el surprinde instantaneul unei asemenea entităţi superioare decăzute, fără să poată trăi, însă, tensiunea antitetică din eminesciana **Înger şi demon**: „*Înger căzut!înfipt-ai piciorul tău în tină,/Mişcând din vreme-n vreme aripele-n lumină./Putea-vei scăpa oare din glodul ce te-a prins?/Vai! chiar pe-a ta aripă noroiul s-a întins!*”[1197]. Câtă depărtare de sublimitatea revoltei la, de exemplu, Lermontov: „*Sunt fie nimeni, fie zeu*!”[1198]

Dar viziunea grandios-romantică a lui Alecsandri asupra istoriei se conturează în ciclul său de **Legende**. Aici poetul încearcă să dea o replică autohtonă fastuoasei **La légende des siècles** a lui Victor Hugo. Întreaga argumentaţie istorică a lui Alecsandri se construieşte în jurul figurii legendare a lui Ştefan cel Mare. **Dumbrava Roşie**,de exemplu, reface cu lux de imaginaţie arheologică înfruntarea dintre polonii craiului Albert şi moldovenii lui Ştefan. Prima parte a poemului dezvoltă visul de grandoare al craiului, modalitate compoziţională – profeţia directă receptată în somn.(*oraculum, χρηματισμός*) - pe care o va prelua şi Eminescu, în debutul **Scrisorii III**, detaliind alegoric visările belicoase ale sultanului. Craiul Lehiei aude şi el prin somn „*Un uragan de glasuri ce clocotea prin lume,/Purtând, năluând ca fală un nume…al său nume*!”[1199]. Invazia leşilor revarsă o tristeţe apocaliptică asupra plaiurilor moldovene: „*Se pare că tot cerul căzut e pre pământ/Şi c-au rămas în urmă-i un haos, un mormânt*,”[1200], iar cotropitorii sunt întâmpinaţi la tot pasul de semne de rău augur. În contrast cu delirul de grandomanie al craiului polon, figura voievodului român inspiră respect şi veneraţie datoriţă, în primul rând, calităţilor sale preeminente, curajul şi pioşenia: „*Iată-l cărunt, dar încă bărbat între bărbaţi,/Ca muntele Ceahlăul prin munţii din Carpaţi!/El întruneşte-n sine o triplă maiestate:/Acea care răsfrânge a tronului splendoare,/Ş-acea întipăriţă de faima-nvingătoare.*”[1201]. Se întrevede aici viitoarea modalitate de construcţie a personajului voievodal din piesa lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea, **Apus de soare.** Personalitatea eroului se construieşte în jurul trăsăturilor de factură titanescă: „*Fiinţă de-o natură gigantică, divină/El e de-acei la carii istoria se-nchină*”[1202]. **Asaltul**, partea a patra a poemului, creează impresia unui pandemoniu în care „*un iad grozav de demoni sălbatici, fioroşi*”[1203] se încleştează haotic, ca forţe elementare ce sfidează orice geometrie a liniilor de bătălie (geometrie pe care Eminescu o va respecta în scenele războinice ale **Scrisorii III**).

Un titan retras în mijlocul stihiilor este şi **Dan, căpitan de plai**, care „*trăieşte ca şoimul singuratic/În peşteră de stâncă, pe-un munte păduratic*”[1204]. El reprezintă. „*ai timpilor eroici imaginăaugustă*”, personaj de legendă în care forţa fizică se combină cu o sensibilitate acută pentru *topos* şi *etos*. Camaradul său este un titan primitiv, „*de peste Milcov pribeag misterios*”: „*Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan,/Ursan, pletos ca zimbrul, cu peptul gros şi lat,/Cu braţul de barbat, cu pumnul apăsat,/E scurt*

[1195] Ibidem, p.76.
[1196] Ibidem, p. 101.
[1197] Ibidem, p. 139.
[1198] M. I. Lermontov, **Poezii**, p. 39.
[1199] V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 146.
[1200] Ibidem, pp. 153-154.
[1201] Ibidem, p. 161.
[1202] Ibidem, p. 162.
[1203] Ibidem, p. 168.
[1204] Ibidem, p. 215.

*la grai, năprasnic, la chip întunecos*."[1205]. O înfrăţire titanescă ce îşi află arhetipul în prietenia dintre Ghilgameş şi Enkidu.

Reprezentativă pentru demonismul lui Alecsandri este balada **Grui-Sînger**, în care poetul clasicismelor mediteraneene îşi exersează pana pe tărîmul romantismului negru. Chiar din începutul baladei, Alecsandri creionează un anti-pastel în culori tari, violente, necesare în redarea stării patologice a protagonistului: „*În cea pădure veche, grozavă, infernală,/Cărarea-i încâlcită şi umbra e mortală,/Şi arbori, stânci, prăpastii şi oricare făptură/Iau forme urieşe prin negura cea sură,/Aspecturi fioroase de pajuri, de balauri,/De zmei culcaţi pe dâmburi, de şerpi ascunşi în găuri*"[1206]. La 1875 demonismul lui Alecsandri nu depăşea, aşadar, recuzita...naiv-folclorizantă a paşoptiştilor, receptând şi influenţa spectacolelor de teroare (*Mordspektakel*) din secolul al XVII-lea. Mai mult, el absoarbe cu un apetit suspect macabrul şi terifiantul caracteristice unor poeţi de anvergură minoră: „*În funduri de prăpastii se bat mereu de maluri/Şiroaie care poartă cadavre pe-a lor maluri*". Detaliul naturalist cu care poetul surprinde „*o crâncenă urgie de sânge*", uşurinţa cu care urechea sa percepe „*o surdă lovitură, un vaiet de durere*" ori „*urlete hidoase/De lupi ce vin să-mparte a victimelor oase"*, nu face decât să sporească impresia de satanism facil, primitiv, impresie ce culminează cu stop-cadrul unei „*arătări*" proţăpite pe vârful unui munte, expunându-se în „*dreptul lunei cu-o bardă groasă-n mână…/Şi până-n ziuă urlă dulăii de la stână*"[1207]. Sondarea psihologiei paricidului ar fi oricum inutilă, întrucât „*zadarnic!…el e arma puterii infernale*!". Fatalitatea aceasta, reconfortantă pentru autor, împrumută tablourilor sale *Stimmung*-ul bolintinean al mecanicii sufleteşti şi al împietririi teatrale a peisajului: „*E ora de mistere, de groază şi de şoapte,/Când trec fiori în aer şi demoni roşi în noapte*"[1208].

Blestemul tatălui muribund nu are nici el forţă şi, în general, Alecsandri nu poate atinge în nici un fel tragismul shakespearian din **Grue Sânger**, dramă în versuri aparţinând lui Eminescu. Nu mai puţin descurajatoare este la Alecsandri abordarea lexicală şi stilistică a unei scrieri pe această temă, efectul scontat fiind risipit în bună măsură de contrastul prea acut între registrul arhaic şi cel neologic sau de prezenţa excesivă a retoricii auctoriale, de prea vădită factură didacticistă. Moralizarea (*virtute instruere animos*), de altfel, se manifestă ca un reflex necondiţionat al artistului faţă de evenimentul tratat în poezia sa epică.

•

Spiritul militarist exortativ-glorificator, pe care îl va manifesta şi Eminescu în **Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie!**, se face remarcat încă în pateticul **Marş revoluţionar** al lui ***Ion Catina*****:** „*Însă patria ne cere,/Printr-un ţipăt de durere,/Decât viaţa-ndelungată/În robie ruşinată/Cu arma-n mână să pierim!*". Concluzia este una radicală, în linia patriotismului romantic inflexibil, tradusă „în revoluţionarism şi poză damnată"[1209]: „*Dulce-i pentru libertate/Un mormânt a câştiga!*"[1210]

•

Din aceeaşi familie entuziastă face parte şi ***Andrei Mureşanu*** cu al său **Un răsunet** din 1848. Mesajul liric al poetului transilvănean este codat într-un sistem mai erudit, cu referinţe istorice naţionale destinate să sprijine exemplaritatea atitudinii combative: „*Priviţi măreţe umbre: Mihai, Ştefan, Corvine,/Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,/Cu braţele armate, cu focul vostru-n vine,/<<Vieaţă-n libertate, ori moarte>> strigă toţi!*". Sacrificiul cerut va fi însă la fel de drastic ca în cazul lui Catina: „*Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină,/Decît să fim sclavi iarăşi în vechiul nost' pământ*!"[1211]

•

Problematica geniului, consideratã din perspectiva prometeic-apolinică, creatoare de cosmos şi emulaţie artistică, este prezentă la un poet minor cum a fost ***Constantin D. Aricescu***.

---

[1205] V. Alecsandri, **op. cit.**, p. 218.
[1206] Ibidem, p. 229.
[1207] Ibidem, p. 230.
[1208] Ibidem, p. 232.
[1209] Ibidem, p. 292.
[1210] Ion Catina, în **Antologia poeziei româneşti de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p.240.
[1211] Andrei Mureşanu, în **Antologia poeziei romîneşti de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, p.243.

În **Visul artistului** acesta are viziunea unei triade prometeice compusã din „*artist, poet şi muzic*", triadã cãreia îi este destinatã – *in divinis* - cununa muceniciei în lupta de rãspândire a „*focului sacru*" al artei: „*Un soare e artistul, căci viaţă dă la toate;/E creator, căci oameni şi lumi din haos scoate./Artist, poet şi muzic, ei sunt trei Prometei/Ce furã focul sacru din ceruri, de la zei,/Şi îl împrăştie-n lume cu chiar martirul lor*"[1212].

•

Postpatruzecioptiştii, deşi temperamente melancolice, chiar abulice pe alocuri, sunt capabili de explozii energetice, cele mai multe tot în linia combativ-patrioticã a patruzecioptiştilor. Un ***Alexandru Sihleanu***, bunãoarã, se dovedeşte – în concepţia lui G. Cãlinescu[1213] – byronian în volumul sãu de versuri din 1857, intitulat, în filiaţie lamartiniană însă, **Armonii intime**. Poetul arborează în poezia **La patrie** o atitudine paseistă doar pentru a oferi o mostrã de curaj generaţiei sale: „*Fii ai României, fraţii mei de sânge,/Răscoliţi cenuşa vetrei strămoşeşti,/Şi văpaia slavei din trecut vancinge/Inimile noastre mari şi bărbăteşti.*"[1214]. Acelaşi critic era de pãrere cã „Sihleanu aduce în poezie un temperament sangvin, furtunos, aristocratic şi barbar totdeodatã. Poetul se simte bine cãtre piscuri şi solitudini, în natura abruptã, fioroasã"[1215].

•

***Radu Ionescu***, însã, în culegerea sa de versuri **Cânturi intime**, din 1854, se aratã mult mai devorat de demonul întrebãrilor şi îndoielilor chinuitoare. Cu toate cã titlul cãrţii promite sonatine gracile pe portativul intimitãţii, conţinutul ei dezvãluie o conştiinţã sfâşiatã de coşmarul unei „*nopţi de teroare*" (**Nopturnã)**[1216], în luptã strânsã cu **Geniul Abisului**: „*Cu mintea sfâşiatã de-o neagrã cugetare…/[…]/Cãdeam pierdut în haos de negre îndoinţi.*"[1217]. Demonismul manfredian se împleteşte cu orgoliul gândirii contestatare, caracteristicã aceluiaşi personaj byronian: „*Prin vasta-mi cugetare eu sunt un creator./Cu dânsa opresc norii şi-a stelelor mulţime,/Le umplu de fiinţe şi sfera le-o mãsor.*"[1218]. Blestemul geniului abisal constã în degradarea harului sub presiunea suferinţei provocate de o societate meschinã. Angoasa pre-existenţialistã pãtrunde pe scena poeticã şi naşte un demonism al lipsei de sens spiritual: „*Şi geniu şi foc sacru, ce-mi furã de sus date,/De multe suferinţe s-au stins, m-au pãrãsit./[…]/Şi-n lume şi în ceruri m-apasã o tãcere;/Asuprã-mi Infinitul, subt mine un Abis!*"[1219]. Iatã de ce auzul revoltatului percepe sunetele învârtejite a **Două lire în univers**, uraganul lirei naturii şi ieremiada lirei Lumii: „*Natura pare-ntreagã o mare-nfuriatã/În care valuri surde se luptã încruntat,/ Şi-izbeşte cu furoare în stânca cea spumatã/Ce cade cu rãzgomot subt valu-nfuriat./Rãsunã în naturã o voce care geme,/Şi-aleargã însoţitã de ţipete, blesteme,/D-accentele durerei, de plângeri tot amare,/Injurii, maledicţii, fatale disperări;/Strigarea suferinţei ajunsã-n desperare/Şi plângeri însoţite de negre defãimări.*"[1220]. Afectarea demonicã şi gestul oarecum teatral-blasfemiator l-au determinat pe George Cãlinescu sã vorbească în cazul lui Radu Ionescu de „un romantism negru delirant"[1221], expresie a beţiei de cuvinte care se strãduieşte din rãsputeri sã transmitã o viziune goticã, sepulcralã asupra lumii. Mai mult decât simpla pozã, dilema metafizicã a poetului prevesteşte acel *Gott ist tot* al lui Nietzsche, imposibilitatea producerii hierofaniei.

•

---

[1212] Ibidem, p. 245.
[1213] G. Cãlinescu, **op. cit.**, p.127.
[1214] A. Sihleanu, în **Antologia poeziei româneşti de la începuturi pînã astãzi,** vol. I, p. 254.
[1215] G. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 127.
[1216] Radu Ionescu, **Scrieri alese**, ediţie îngrijitã de Dumitru Bãlãeţ, Editura Minerva, Bucureşti, Bucureşti, 1974, p. 15.
[1217] Ibidem, p. 4.
[1218] R. Ionescu, **op. cit.,** p. 6.
[1219] Ibidem, pp. 7-8.
[1220] Ibidem, p. 29.
[1221] G. Cãlinescu, **op. cit.**, p. 133.

Initimist şi sentimental se vãdeşte a fi ***Alexandru Depărăţeanu*** chiar din titlul volumului său din 1861, **Doruri şi amoruri**. Sentimentalismul liricii sale gravitează cu predilecţie în jurul unui eros demonizat, căci curtezana postpaşoptiştilor este un vampir care, o datã cu deliciile oferite, soarbe şi forţa vitală a amantului. De aici şi excesul de vopsea neagrã turnat peste tabloul iubitei: „*Femeie! cu ochi negri, cu neagrã capilurã,/Cu negre şi lungi gene şi văl negru-mpregiur,/Tu semeni, belã, nopţii, dar nopţii cei obscurã,/Ce-ascunde crime negre, sub vălul ei obscur*" (**La o tenebroasă**)[1222].

Conflictul între amor şi înţelepciune reflectat în ochii încercănaţi şi insondabili ai unei *femme fatale* va fi exploatat şi de Eminescu. Depărăţeanu se mulţumeşte să expunã, cam schematic, conflictul dintre „*casta Minervă*" şi infidela Venus, fără să sondeze în adâncime iubirea abisală: „*Din creierii lui Joe născu casta Minervă,/Iar Venus, din oceanul perfid şi inconstant!*"[1223].

•

Mesajul liric al lui ***Bogdan Petriceicu Hasdeu*** s-ar dori acela al unui om revoltat, după cum însuşi anunţă în prefaţa la volumul **Poezie** din 1873. Autorul dezvăluie – cel puţin în intenţie – „o anatomie a suferinţelor" sale, încurajat de faptul că unii cititori preferă „sumbra şi violenta picturã a lui Caravaggio, în care vezi numai oase şi muşchi". Titanismul acestei lirici ar avea ca punct de rezistenţă impetuozitatea temperamentală a scriitorului îmbinată cu o esteticã anticalofilă – opusul tratatului pierdut al lui Aristotel, **Despre frumos** (*περι κάλλους*) -, transcrisă fără menajamente: „*Geniul imperios al inspiraţiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură"*. Demersul artistic, dorit revoluţionar, se va dovedi totuşi a fi de extracţie paşoptistă, căci unul din scopurile lui mărturisite ar fi explicarea „*ţâţânilor sociale*"[1224] ale harului poetic.

În concepţia acestui romantic irepresibil, **Adevăratul poet** beneficiază de origine divină, dar menirea lui este să parcurgă toate etapele râsul-plânsului terestru: „*Căzut din sfera de lumini nestinse,/Trântit în glodul patimii lumeşti,/Poetul râde-n amărâte plânse/Sau geme el în hohote drăceşti*!"[1225]. Simbolul preferat al poetului, revelator pentru dârzenia sa titanică, este **Bradul**, copacul care înfruntă urgia elementelor dezlănţuite, în pofida fragilităţii sale, şi care, - precum Leibniz se pronunţa pentru căutarea perpetuă a adevărului, în locul unei revelaţii definitive - nu poate supravieţui în afara luptei: „*O rădăcină de colos/Şi-a sfredelit în stâncă,/Şi de pe stâncă maiestos/Mai sfredeleşte încă!//[…]//De-ar fi să-i daţi în văi adânci/Odihnă desmierdată,/Răpindu-i viscole şi stânci/L-aţi omorî pe dată*!"[1226].

Poetul nu va rezista prea mult pe aceste culmi deoarece, aşa cum observa Şerban Cioculescu, el „manifestă predilecţie pentru zugrăvirea teratologiei, în care viziunea plasticã e covârşită de intenţia moralistului"[1227]. **Complotul bubei**_dezvoltă imagini miltoniene împinse până la trivialul hugolian ori baudelairian; mai întâi, Hasdeu îşi aşează infernul de leprozerie „*pe-o râpă de şerpi îmbălatã,/Pe-o beznă cu fundul de iad"*, după care se dezlănţuie într-un „*sarcasm infernal*", invitându-şi lectorul să privească o „*icoană grozavă*": „*Tot bube, pocnind de otravă;/Pe braţe, pe coapse, pe frunţi;/Otrepuri, de mult închegate,/Lipite pe răni destupate,/Ca nişte oribile punţi!*"[1228]. Aşa se face că poetul nu poate depăşi un demonism dominat de o esteticã a urâtului, definită de categoriile *grozavului* şi ale *oribilului.* Cât despre *Sturm und Drang*-ul identificat de Tudor Vianu în poezia lui Hasdeu, acesta este vizibil în chiar titlul culegerii de versuri din 1897, **Sarcasm şi ideal**.; antiteza teribilistă va conduce cel mai adesea la „*sarcasmul trivial*"[1229]. Colţuroasă şi – în tradiţie prozodică paşoptistă – bine ritmată totodată, *ars poetica* hasdeiană rămâne o *ars pristina* – un primitivism bine calculat*:* „*O poezie neagră, o poezie dură,/O poezie de granit,/Mişcată de teroare şi palpitând de ură,/Ca vocea răguşită pe patul de tortură,/Când o silabă spune un chin nemărginit*!"[1230]. Coborând „*în beciurile minţii*

[1222] Alexandru Depărăţeanu, **Scrieri**, Ediţie îngrijită de Dumitru Bălăeţ, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 68.
[1223] Ibidem, p. 46.
[1224] B. P. Hasdeu, **Pagini alese**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 59.
[1225] Ibidem, p. 62.
[1226] B. P. Hasdeu, **op. cit.,** p. 63.
[1227] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.127.
[1228] B. P. Hasdeu, **op. cit.**, p. 65.
[1229] Ibidem, **Dorul**, p. 77.
[1230] Ibidem, **Viersul**, p. 85.

*omeneşti*"[1231], poetul se întoarce cu mesajul de forţă al unei inspiraţii masive şi energice, nesusţinută, însă, de mijloace artistice corespunzătoare.

•

***Mihai Eminescu*** realizează o surprinzătoare sinteză mito-poetică şi filosofică, la numai douăzeci şi unu de ani, în poemul de anvergură epică **Memento Mori**. Spunem surprinzătoare întrucât geniul eminescian a reuşit foarte devreme să înfăptuiască simbioza dintre un *fond* filosofic extrem de pretenţios şi o *formă* de versificaţie maiestuoasă, bazată pe o încărcătură a limbajului barocă, dar perfect funcţională prin capacitatea ei de plasticizare.

Explorator al unei Colchide onirice – „*Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*"[1232] -, spaţiu al angelităţii thanatice spre care va tânji şi prinţul din **Povestea magului călător în stele**, poetul îşi lasă imaginaţia să plutească „*pe-a visării lucii valuri*". De la bun început se face simţit acelaşi regret din **Epigonii** după ardenţa idealului estetic al unei epoci revolute; geniul, pentru a rezista la opacitatea prezentului, trebuie să se lase pradă lui Hypnos, în al cărui regat se pătrunde pe poarta melosului. Numai lira tracului Orfeu mai poate anihila „*posomorâtul basmu*" despre „*veacurile negre*" ale istoriei contaminate fără speranţă de tenacitatea *răului*. Pătrunderea pe sub „*arcurile negre*" ale grandioasei porţi „*de la templul unde secolii se torc*", coincide cu înfăptuirea sintoniei interioare, ca un preambul autoscopic la expediţia temporală: „*Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,/Uriaşa roată-a vremei înapoi eu o întorc*". Ceea ce Mircea Eliade denumea „diversitatea experienţei religioase a Timpului"[1233] fusese experimentat de Eminescu sub forma neomogenităţii calitative a Timpului. „Personajul eminescian cu pecete demonică – scria Zoe Dumitrescu-Buşulenga -, rod al interdicţiilor în cunoaştere, pătrunde în domă printr-un fel de transgresare care produce conturbări"[1234]. În domă va pătrunde şi titanul ce pune în mişcare o *time machine* cu ajutorul căreia poate contempla „*codrii de secoli, oceane de popoare*", palier omnitemporal unde „*icoanele-s în luptă*"; şi dacă aceeaşi voce critică detecta „o adevărată arhitectonică a cosmosului", rezultat al străduaniei poetului de „a cosmiciza spaţiul" cu ajutorul unei facultăţi „gestaltiste"[1235], o facultate similară se exercită şi atunci când este vorba de ordonarea viziunilor temporale.

Dovadă a cerebralităţii imaginarului eminescian este regăsirea în preistorie a Magului, care „*scrie pe o piatră strâmbe semne/Să nu poat-a le-nţelege lungul secolilor curs*"[1236]. Sub semnul cugetării trăieşte „*prin dumbrăvile răcori*" şi Semiramida, stăpână a unei urbe gigantice: „*Babilon, cetate mândră cât o ţară, o cetate/Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate*". Într-un spaţiu a cărui întindere este posibil de măsurat doar cu unităţi temporale şi gândirea femeii de geniu se cuvine a fi redată printr-o hiperbolă de substanţă acvatică: „*Cum o mare se frământă, pe când vânturi o răscoală*". O altă ipostază a puterii din Asia antică este Sardanapal, Cezarul asociat cu mitul solar al regalităţii: „*Din portalele-i de aur ca un soare răsărea*"[1237]; maiestatea sa, însă, este atrofiată de influenţa malefică a arfelor ce „*cugetă mite*", îmbătând luciditatea cuceritorilor cu „*a cântării flori uimite*". Fantoma somnoroasei Ninive stă mărturie peste secole pentru epuizarea dominaţiei asiatice într-o cogitaţie orfică. Peste peisajul dezolat al deşertului pluteşte numai.. „blînda jale („*stillen Trauer*") a geniului romantic, în care Schopenhauer vedea nobleţea de caracter, jale pricinuită de o acută „receptivitate la atmosferă (la *Stimmung*)"[1238].

### VII.1. Egiptul – titanismul arhitectonic

---

[1231] Shelley, **op. cit.**, p. 386.
[1232] Mihai Eminescu, **Poezii**, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, p. 269.
[1233] Mircea Eliade, **Sacrul şi profanul**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p.16.
[1234] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu – Cultură şi Creaţie**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976; p. 78.
[1235] Ibidem, p.62.
[1236] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 270.
[1237] Ibidem, p. 271.
[1238] Z. D. Buşulenga, **op. cit.**, p. 116.

Chipul străvechi al Egiptului se întrevede doar în undele Nilului, „*înecat.în vecinici visuri*", căci şi neamul faraonilor căzuse în *hybris* prin trufia arhitectonică a Memphisului: „*Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie,/Au zidit munte pe munte în antica lui trufie*". Titanismul zidirii este atât de frapant, încât oraşul pare ieşit „*din visările pustiei*", „*ca un vis al mării sfinte, reflectat de cerul cald,/Şi-aruncat în depărtare"*. Vocaţia constructivă a acestui popor genial este pe măsura modelării geologiei de către divinitate: „*Acolo se ridic trufaşe/Şi eterne ca şi moartea piramidele-uriaşe"*. Dar zidirea în piatră nu echivalează cu zidirea în suflet - acesta este motivul pentru care şi Egiptul se vede condamnat la iluzoriu şi neesenţial. Avatar al poetului, faraonul-mag intră în geometria piramidei ca să privească „*peste-al vremurilor vad*", căutând „*al vieţei înţeles nedezlegat*". Poporul şi Cezarul-geniu stau faţă în faţă –anticipare a situaţiei conflictuale din **Împărat şi proletar** -, individualităţi antagonice şi inseparabile - precum în gândirea istorică de factură romantică a lui Michelet -, doritoare a-şi transmite fiinţa în eternitate: „*Astfel pe-unde de popoară/Umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat*"[1239]. Într-o lume ale cărei componente sunt supradimensionate – trestiile par în lumina lunii „*snopuri giganteci de lungi sulițe de-argint*" – visul este atotstăpânitor; se vorbeşte astfel de „*ale piramidei visuri*", de undele care „*viseazã spume*" şi de un.întreg „*şir de visuri ce te mint*". Visul poate înseamna discontinuitate şi pasiune necontrolată, de aceea „*Piramidele, din creştet, aiurind şi jalnic sună;/Şi sălbatic se plâng regii în giganticul mormânt*", de aceea „*Magul, gard al răzbunării, a citit semnul întors,/Şi-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/Astupînd cu dânsu-oraşe, ca gigantice sicriuri*"[1240]. Magul îndeplineşte aici funcţia de preot-astrolog, cititor al balanţei la capetele căreia se află păcatul şi virtutea, şi serveşte poetului drept „*telescop imaginativ* îndreptat către lumea interspaţiilor şi a originelor"[1241]. Ca o consecinţă a descântecului pronunţat de mag, uraganul „*aleargă pân' ce caii lui îi crapă -/ Şi în Nil numai pustiul nisipişul şi-l adapă*"; Egiptul devine un *wasteland*: „*Memphis, Theba, ţara-ntreagă coperită-i de ruine*", „*strãbătut sălbatec"* de „*mari familii beduine*". Peste toată această dezolare post-civilizatorică pluteşte o lună de argint, a cărei imagine reflectată în ape este tulburată de pasul lent al unui flamingo roşu. *Psyche* planează deasupra peisajului funebru visând „*toat-istoria străveche*", într-un efort de anticipare a viitorului. Natura însăşi îndeplineşte o funcţie profetică, întrucât poetul forează în trecut nu din obstinaţie paseistă, ci din dorinţa de a înţelege mesajele viitorului. Trecutul, deşi abscons, trăieşte cu frenezie mai ales pe durata nopţii când „*Memphis se ridică, argintos gând al pustiei"*; relieful, în imuabilitatea sa milenară, este dotat cu memorie, iar sincroniei diurne i se suprapune o diacronie nocturnă. Istoria se salvează în basm, iar basmul „*despre-oraşul care iese din pustiile de jele*" prinde viaţă ori de câte ori este invocat cu pioşenie: „*Din pământ şi de sub mare, s-aud sunete ce cresc./Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte,/Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte"*. Aruncând o singură privire „*sus în curţile din Memphis*" înţelegem de ce Edgar Papu îl socotea pe Eminescu „cel mai mare poet al *depărtării* pe care l-a dat omenirea"[1242]; descriind această depărtare ca pe „un imens ansamblu de structuri vizuale, auditive, termice şi motrice", de o concreteţe care refuză vidul, capabilă să deruleze sub ochii cititorului „o ţesătură vie şi bogată de *plinuri*"[1243]. În acest *continuum* al *depărtării* spaţio-temporale visul geniului este singurul capabil să genereze fisura ce face posibilă *deschiderea* pe verticală ca o „posibilitate de transcendenţă"[1244].

### VII.2. Ierusalimul şi Grecia anticã – instantanee orfice ale luxurianţei

Evocarea „*miticului Ierusalim*" este înfăptuită de Eminescu în termenii unui vitalism de o energie debordantă. Funcţia imaginativă a privirii poetului distinge.. „*câmpii verzii Palestine*", „*vii cu*

[1239] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 272.
[1240] Ibidem, p. 273.
[1241] Edgar Papu, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 50.
[1242] Ibidem, p. 46.
[1243] Ibidem, p. 54.
[1244] M. Eliade, **op. cit.**, p. 26.

*struguri de-aur*", „*codrii de mãslin*" printre „*lunci de dafin verde*"[1245]. Vocaţia arhitectonicã eminescianã se face simţitã când sunt descrise „*columnele înalte*" şi „*marmura în arcuri*", sub a cãror apãsare David îşi expiazã pãcatul „*zdrobind arfa-i sunãtoare*" - unealtã a seducţiei demonice, în cazul sãu. Nu regelui psalmist îi va fi acordat primatul demnitãţii istorice, ci lui Solomon, „*poetul- rege*", cel care se foloseşte de instrumentul mai complex al lirei pentru a face sã rãsune „*o psalmodicã gândire*". El, în calitatea sa de geniu al numinosului, „*moaie-n sunetele sfinte degetele-i de profet*", având cãderea de a-l cânta pe „*Împãratul în hlamidã de lumină*"; mãiestria sa artisticã o covârşeşte în asemenea mãsurã pe cea sapienţialã, încât soarele îşi întrerupe itinerariul ceresc, subjugat de perfecţiunea melosului. Cântul se demonizeazã în momentul în care prioritar devine erosul mundan, în defavoarea celui celest. O singurã clipã lasã regele „*gândul lui sã cadã"* şi amorul, una din mãştile ispititoare ale lui Belzebut, îl determinã sã dea „*lirei alt acord*". Laicizarea artei conduce, apoi, la instabilitate civilizatoricã. *Thanatofilia* lui Eminescu, de care vorbeşte S. Paleologu-Matta[1246], se manifestã în contemplarea aneantizãrii efortului uman şi în studierea raportului conflictual dintre civilizaţie şi artã. Aşa se face cã lira glorioasã a lui Solomon devine o „*arfã tremurãtoare"* în timp ce „*muri se nãruie şi cad*", iar soarele, cândva fermecat de talentul cântãreţului, priveşte acum „*galben peste-a morţii lungã dramã*"[1247]. Hotãrârea poetului de a duce cataclismul pânã la ultimele lui consecinţe este irevocabilã; vom vedea astfel cum „*pe Sion templul se sparge*", falnicii cedri se prãbuşesc din vârful munţilor şi, unic element al verticalitãţii, „*În pustiu se nalţã-n soare desfrunziţii palmieri".*

Cicluri vitale se dezagregã pentru a face loc unor noi splendori civilizatorice, care şi ele sunt urmãrite de o *moirã* necruţãtoare, cãci „**Memento mori** este poemul morţii succesive a civilizaţiilor – aprecia Tudor Vianu -, şi melancolia meditaţiei îl face pe poet sã asculte cîntecul de jale al universului în cãdere"[1248]. Pentru a cânta sublimitãţile Greciei poetul are nevoie de o lirã care sã sintetizeze glasul tuturor elementelor: „*O, lãsaţi sã moi în ape oceanici a mea lirã!/Sã-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zâmbire,/Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur*". Grecia, patria clasicismului antic, este o reuşitã sintezã peisagisticã, încununatã de „*templele multicoloane*", simbol al creaţiei unui popor *ut deus in terra*. Tara armoniei şi a echilibrului s-a nãscut, asemenea lui Venus, din apele mãrii şi reprezintã, *de facto*, alternativa terestrã a Câmpiilor Elizee protejatã de valurile materne ale Thalassei; valurile reflectã şi, mai mult, *viseazã* ţãrmurile ieşite din adâncuri, susţinând. printr-un delir oniric acele incredibile „*întinsori de codri negri rupţi de râuri sclipitoare"*[1249]. Corpurile statuare ale nimfelor sclipesc din „*verdea noapte dumbrãvanã*", ca nişte mesageri de bucurie – „*fructul mãrii de omãt*"[1250] – ai imensitãţii acvatice împresurãtoare şi deţinând funcţii apotropaice. Graniţele acestui paradis winckelmannian „*cu vãi de mite*" constituie o *sphairos* empedoclianã ce emanã sonurile perfecţiunii: „*Glasul lumei, glasul mãrei se-mpreunã-n infinit".* Desãvârşirea este asociatã unei abundenţe vegetale pe care imaginaţia poetului o atribuie vârstei de aur: „*Şi în valuri verzi de grâne îmblã vãile adânci*", „*Codrii aiureazã negri sub a stelelor povarã*"; iar sentimentul de beatitudine a întregii creaţii atinge apogeul în momentele când „*rãsunã-n noaptea lumei cântul mãrii blând şi mat".*

Tot în limbajul filosofico-poetic al lui Empedocle *philia* se aflã în raport dialectic – în sens vechi grecesc – cu *neikos*, ceea duce la sfãrâmarea euritmiei universale în vederea unei palingeneze viitoare. Rezonanţele platonico-pitagoreice sunt tulburate de *cugetãtorul* din „*camera îngustã*", a cãrui gândire e în doliu; strãdania comunã cu cea a savantului din **Scrisoarea I**, aceea de „*grãmãdi*" lumea într-un singur semn – artã pe care se pare cã n-o stãpâneşte în profunzime decât magul din **Povestea magului cãlãtor în stele** –este zãdãrnicitã de chiar lipsa de încredere a celui care doreşte sã contragã totul într-o cifrã. Cugetãtorul acesta e un epigon sceptic de care îşi râde pânã şi umbra lui, un raţionalist ce nu posedã magia infailibilã a lui Dionis de a penetra „opacitatea

[1245] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 274.
[1246] S. Paleologu-Matta, **Eminescu şi abisul ontologic,** Editura Ştiinţificã, Bucureşti, 1994, p. 114.
[1247] M. Eminescu, **op. cit**, p. 275.
[1248] T. Vianu, **Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p.122.
[1249] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 276.
[1250] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 277.

semanticã"[1251] a derulării temporale. Mai roditor se dovedeşte „*orbul sculptor*", artist al cugetării capabil să „*îmmoaie cu gândirea-i temerarã/Piatra rece*"; plastica aceasta verificã, însă, teoria burckhardtian-nietszcheianã, dacã ţinem cont cã Pygmalionul nevăzător creează o Galateea *dolorosa*: „*mutã-n cruda ei simţire -/O durere-ncremenitã printre secolii ce trec*"[1252]. Este semnul revelării substanţei de adâncime a lumii, anume durerea şi moartea. Nicicând nu va fi însă cotropit Eminescu de invazia urâtului, de dimensiunile dezastrului. În aceasta rezidă, de altfel, eroismul sufletului care pătrunde în adâncime culisele unui *theatrum mundi* pervertit, dar găseşte forţa de a imagina mereu alte itinerarii umanizatoare. Şi să nu uităm că deşi existenţa artistică a poetului a fost de scurtă durată, viziunile sale preromantic-catastrofiste asupra istoriei sunt caracteristice primei perioade de creaţie, ulterior scriitorul îndreptându-şi atenţia către detaliul semnificativ şi către valenţele semantice şi ontice ale erosului.

Al treilea vestitor al tragismului subiacent al Greciei antice este un Orfeu cu glasul „*stins de-aripa desperării*"; aflat în delir „*lângã marea-ntunecatã*", el „*ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi-l aruncã aiurind*" în timp ce la picioare – simbol al înfrângerii – îi stã „*arfa sfărâmatã*". Congruenţa dintre melosul său şi cel al naturii este sfărâmatã, întrucât stelele şi oglinda lor, marea, nu-i mai spun nimic, iar vîntul şi undele îl înşealã şi îl mint. Şi, deoarece „ceea ce este oglindit devine oglindã"[1253] - suprafaţã ambiguã ce nu permite disocierea între profunzime şi superficialitate - fostul „demiurg de tip pitagoreic" transmite posteritãţii doar „*gestul sãu amar-titanic*"[1254] de aruncare a arfei în mare, dintr-un „sentiment înnebunitor de. precaritate"[1255]. Gestul sãu probează refuzul geniului muzical de a se lăsa complet demonizat, nerenunţarea la idealul antic de *musikè,* deoarece azvârlirea arfei *„în.caos*", în *depărtarea-fiarã* de care vorbea Edgar Papu, ar fi declanşat o surpare terifiantă: arfa „*de cântări umflatã*" ar fi tras lumea „*de-al ei sunet atârnatã*" într-o.„*migraţie eternã*", dimpreună cu „*caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/Şi popoarele de stele, universu-n rugãciune*". Pentru gregaritatea formaţiunilor universale, acesta ar fi fost primul semn al declanşării apocalipsei: alte „*colonii de lumi pierdute"* urmau să izvorască din „*sure văi de caos*", atrase şi ele în mod „*tainic*" de aceeaşi „*magicã durere*", „*cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cãdere".* Or, magul sunetelor cunoaşte *viaţa de roi* – folosind o formulă a lui Thomas Mann – a planetelor şi preferă să cufunde durerea universală, adânc resimţită de sufletul său multicord, în regatul neptunic, unde „*eterna-i murmuire*" poate ademeni „*toat-a Greciei gândire*". „*Sublima durere*" a arfei are puterea de a umple „*halele oceanici cu cântările-i de-amar*", Mediterana devenind un ecran imens pe care este proiectată „*în imagini de talazuri*" cãderea Greciei, iar între mediul acvatic şi cel terestru se instituie, la modul nostalgic, acel *erotomorfism* pe care-l identificase Edgar Papu cu privire la componentele peisajului din poezia eminescianã. Dar, la fel ca în cazul poemului **Povestea magului…**, Eminescu schimbă brusc direcţia de până atunci a „recitativului", întrebându-se dacă „*nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite cade"* căci, iată, noaptea se aude „*armonia din pleiade*", „*Oceanele-nfinirei o cîntare-mi par c-asculţ*" şi lumea pare „*pătrunsă de-o durere lungă, vană". Căderea* este, bineînţeles, raportată la pierderea vitalităţii spirituale, la epuizarea morală, *moralitatea* vizată de poet referindu-se mai cu seamă la capacitatea sacrificiului pentru un ideal autentic. Deşi eterul vibrează de o „*suspinare-aeriană*", modelul cosmologic pitagorico-platonician ar putea fi - luând în considerare opinia Ioanei Em. Petrescu - uzurpat de curgerea continuă a planetelor, intuită de Kant, şi atunci Orfeu, cuprins de un „titanism al depărtării"[1256], şi-ar fi putut arunca arfa în vidul cosmic. Supoziţia din final, „*poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult…de mult*"[1257], echivalează cu o tristă abolire a sensurilor ontice, o plutire în derivă ce coincide, în mod semnificativ, cu extincţia orfico-pitagoreică a Greciei antice.

---

[1251] Mircea Eliade, **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, vol. I, Editura Universitas, Chişinău, 1992, p. 5.
[1252] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 279.
[1253] Gustav René Hocke, **Lumea ca labirint**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 29.
[1254] E. Papu, **op. cit.**, pp. 56-57.
[1255] Ibidem, p. 57.
[1256] Ibidem, p. 58.
[1257] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 280.

### VII.3. Roma imperialã – purificarea ignicã

Nota pesimistã din finalul episodului grec este atenuatã de ipostaza de Atlas incandescent al *unui* [ s.n. ] „*mândru soare*" ce „*c-o razã de gândire ține lumi ca să nu zboare"*. Acesta este *astrul-sfinx*[1258] care prin lumina-gândire disciplinează lumile.„*să nu cadã-n infiniț*"; lumi venite din haos („*de-unde turburi au ieșit*") și încã neeliberate de instinctul dezordinii: „*Zvârcolindu-se aleargã turburate și rebele/Și să frângã-ar vrea puterea ce la farmãcã pre ele*". Reflectând la haosul „brownian" spre care tind planetele, „*vecinicia cea bãtrânã*", personificare a unei *Ur-Mutter* temporale, „*mii de ani cugetã-n mite la enigma încâlcitã*" a legitãții spațiale. Alternativã neprevãzutã de Leibniz, timpul gândește în reprezentãri mitice asupra spațiului pentru ca, din „*sucul tot de-nțelepciune*", să „*zideascã-un uriaș popor de regi*". Această uverturã cronotopicã este destinată deificării genezei unui neam sortit să prescrie legile de evoluție ale întregii umanități. Roma e matricea originarã a unor oameni-zei, întrucât „*gânduri mari ca sori-n caos e puternica-i gândire*", iar spusele ei sunt menite eternității. De aceea popoarele își îndreaptã cãtre ea, mântuitoare universalã, „*a lor suflete mãrețe,/A lor fapte seculare, uriașele lor viețe*". Un șir de metonimii hiperbolizante descrie și justificã dominația Romei pânã și asupra mãrilor „*vuinde-n adormire*". Împãrații au „*fruntea-ncinsã în luceferi*", semn al iluminării spirituale maxime, pe când „*vorba lor era o razã*", cuvintele având forța creatoare a Cuvântului primordial. Superbia cesaricã („*Cesarii-mpart pãmântul în Senatul cel de regi")* face loc, însã, curând conflictului dintre Învingãtor și poporul ce „*vuiește surd*", „*Cum a mãrei glasuri multe se repetã, gem și fug*"[1259], dintre cuceritor și regii detronați, siliți să tragã în jugul carului triumfal. De la *andante* se trece direct la *espressivo*, calmul impunãtor, dar tiranic al cezarilor stârnind furia dementialã a mulțimii: „*Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldã*". Pentru a reda mai pregnant violența cu care flãcãrile mistuie capitala lumii, poetul transferã elementului ignic epitete acvatice, efectul creat fiind unul de diluviu incandescent: „*Și frãmântã-n valuri roșii marea turbure și caldã/Și aruncã-n loc de spume nori de fum, scântei și vânt;/Și în nunta ei grozavã turnuri negre ea aprinde/Și fãcliile-uriașe cãtrã stele le întinde…/Evul arde – Roma este oceanicu-i mormânt*". Precum în viziunile apocaliptice ale presocraticilor, lumea sfârșește printr-o combustie purificatoare – cununie orgiac-incandescentã, aici -, însã Eminescu integrează ciclurile cosmice în diacronia temporalã, transformându-le în cicluri istorice. Cu prãbușirea romanilor ia sfârșit un ev, dar elanul umanității se continuã revigorat pe axa cronologicã, în timp ce gândirea divinã – Ideea – parcurge itinerariul trifazic hegelian, fãrã sã reușeascã sã atingã treapta sintezei supreme. La originea pârjolirii Romei stã însã piromania lui Nero, demonul-poet ce își stimulează inspirația firavã cu „*valuri mari de fum și jar*". Pentru împărat arta reprezintă doar o altă formă de manifestare a puterii, operele intrând de-a valma într-o ordine imanentă. „Demonul eminescian – considerã Ioana Em. Petrescu - suferã de pierderea conștiinței atemporalității. Demonia ia naștere din cãderea sub legea eroziunii, cãci timpul înseamnã îndepãrtare de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvânt, demonul descoperã timpul ca un rãu fundamental, pe care va încerca sã-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire)"[1260]. Deși dezastrul atinge proporții cosmice – „*Norii sunt o spuzã-n ceruri și prin ei topite stele*" -, rolul lui Nero rãmâne totuși unul secundar cãci, precizează poetul, cântãrețul încoronat nu face decât să intoneze „*cântul Troiei funerar*". O ironie nemiloasă strãbate de sub clocotul urbei titanilor: omul, chiar devenit supra-om datoritã excesului voinței de putere, nu-și poate depãși condiția de *homo ludens*, simplu instrument în slujba unui demiurg cinic, așa cum explorãrile metafizice ale poetului îl vor identifica și în **Demonism** sau în ultima variantă de la **Andrei Mureșanu**.

### VII.4. Paradisul dacic între gigantismul peisagistic și feericul delicat

---

[1258] E. Papu, **op. cit.,** p. 50.
[1259] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 281.
[1260] Ioana Em, Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, Editura Minerva, București, 1978, p. 18.

Spaţiu al excelenţei naturiste este ţara Dochiei, al cărei palat „*din stânce sure*" are dimensiuni titaniene, palat ce se confundă cu natura, natură care şi ea, la rândul ei, se confundă cu *oikumena* universului pitagoreic, unde sufletele aştrilor rezonează pe acordurile odei perfecţiunii.: „*A lui stâlpi-s munţi din piatră, a lui streşin-o pădure,/A cărei copaci se mişcă între nouri adânciţi*". Grădina Dochiei, „*o vale nesfîrşită ca pustiile Saharei"*, este străbătută de un fluviu fabulos pe care plutesc insule, iar castelul din mijlocul ei conţine hale „*negre strălucind ca şi oţel*"[1261] unde sunt „*păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase*". În acest rai al „*Daciei veche,-a zeilor Împărăţie"*[1262] luxuriança biosferei şi a geologiei excită simţurile umane la maximum. Rozele sunt cuprinse în tufe ca „*dumbrave-ntunecoase*", viorelele sunt „*stele vinete de dimineaţă*"; dimensiunile swiftiene sunt secondate de virtuozităţi de ecleraj, olfactive şi tactile descrise cu o precizie ce creează, prin contrast, efecte iluzioniste gen *trompe l'oeil*: „*Ale rozelor lumine împle stânca cu roşeaţă*". Hiperbolizarea elementelor de decor este completată, apoi, de punerea în evidenţă a materialelor sclipitoare, având ca rezultat generarea de fastuozităţi specifice basmelor orientale: „*Ale crinilor potire sunt ca urne de argint*", în timp ce „*Printre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave/Zbor gândaci ca pietre scumpe*". Pentru ca bogăţia cvasi-sinestezică a senzaţiilor înregistrate de lector să fie completă, poetul îşi ascute capacitatea auditivă până la a surprinde sonorităţile universului miniatural: „*A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos*", demonstrând că, pe lângă „un evocator al marelui *Neauz*, ce învăluie secretele universului"[1263], este şi un revelator al infinitezimalului.

Paradisul dacic al lui Eminescu este scăldat în luminã selenară, luminã emanatã de la o lunã – vizibilă prin crăpăturile de la „*streşin-arboroasă*" – ce beneficiază de acelaşi atribut ca cel din **Melancolie**, anume *regalitatea funebră;* această lună ca o. „*virginã zăpadă*"[1264], conducătoarea cortegiului stelar de pe boltă, este vizualizată ca fecioara cu ochi albaştri a romantismului, radiind o luminã argintie ce formează o aură distinctivă în jurul astrului protector al genialităţii. În acest spaţiu al mirificului, planul ceresc îl reflectă pe cel pământesc, după o schemă a simetriilor originare, caracteristice vârstei de aur. Arhitectonica celestă corespunde firesc celei pământeşti: regina nopţii pătrunde într-un castel susţinut de nori în chip de colonadă, luminat de un „*diadem de topiţi aştri*" ce „*arde-n blondele ei plete*". Confluenţa dintre real şi supra-real, dintre fizic şi metafizic nu creează, în vârsta adamică, nici un fel de tensiuni; imponderabila domă cosmică coboară tangenţial până la vârfurile domei formate de peisajul organizat *a priori*: *„A ei scări ajung din ceriuri a stâncimei negri colţi"*. Eminescu construieşte o dioramă triplană, bizuindu-se pe un joc al reflexiilor, al iluziei favorizate de *oglinda* fluviului „*infinit*", joc ce adânceşte tridimensionalitatea peisajului până la a da impresia de echidistanţă a tuturor elementelor faţă de centrul unei sfere: „*Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane/Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane/Cât uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceri"*. Exuberanţa imaginarului eminescian, la momentul acesta, este atât de mare, încât tinde să intensifice imaginile delicate printr-o dedublare a lor: „*se pare că din una şi aceeaşi rădăcină/Un rai dulce se înalţă, sub a stelelor lumină,/Alt rai s-adânceşte mândru într-al fluviului fund*". (este ceea ce invidiază un poet de la finele secolului al XX-lea, precum George Vulturescu: „*Fericit POETUL ROMANTIC/pentru el orice râu este-o oglindă*"[1265]).

*Oikumena* genialităţii este, totodată, şi un perimetru al sfinţeniei, „*cu scorburi de tămâie"* şi „*cu prund de ambră de-aur*", unde melancolicei flori de tei i se substituie „*omătul trandafiriu*" al florii de cireş, adunat în „*troiene de ninsoare*" cu strălucire „*rozã*". Opulenţa ambientală este cea din **Miradoniz**, însă fenomenul. neo-platonician al izvorârii coincide cu cel din **Sara pe deal;** reflex al stelelor din tării, „*florile-isvorăsc pe plaiuri a lor viaţă de misteruri*", iar peste mirajul vieţii incipiente – fenomen des întâlnit la Eminescu – se întind protectoare „*mreje lungi diamantine"*, „*rar şi diafan ţesute de painjeni de smarald*". Feericul delicat se află totuşi într-o stare de graţie ce necesită continue eforturi de camuflare în banalitate; greierii ce „*ca orlogii, răguşit prin iarbă sună*" avertizează tocmai în

[1261] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 282.
[1262] Ibidem, p.292.
[1263] E. Papu, **op. cit.**, p. 51.
[1264] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 283.
[1265] George Vulturescu, **Scrisul agonic**, **Oameni pe mal**, Editura AXA, Botoşani, 1999, p.26.

legãturã cu labilitatea oricãrui paradis terestru aşezat într-un *timp echinoxial* – formulare aparţinând Ioanei Em. Petrescu -, şi a cãrui dislocare ar coincide cu „desprinderea. dintr-un spaţiu privilegiat şi cu uitarea limbajului originar, hieroglific, al *poveştii, eresului, ghicitorii*”[1266]. Iatã de ce perdeluirea mãtãsoasã cuprinde întreaga arie a grãdinii Dochiei şi chiar frumuseţea incredibilã a zânei ce transformã „*florile focoase”* în „*giuvaieruri umezite cu luminile adânci*”.

Zeiţa dacicã, Dochia este vãzutã şi ca o Cosânzeanã ce are drept tovarãş în peregrinãrile sale o pasãre mãiastrã cu „*pene de pãun*” şi cu calitãţi orfice: „*Când acea pasãre cântã lumea râde-n bucurie*”[1267]. Eminescu, însã, ţine sã adauge personajului şi elemente ale mitologiei germane şi aşa se face cã frumoasa visãtoare devine o variantã carpatin-femininã a celebrului Lohengrin. Remorcatã de lebedele ce-l vor aduce şi pe magul din **Povestea magului…** în insula somniei, Dochia se lasã în voia plutirii onirice cãtre inima unui codru ce dispune de caracteristicile unui *topos* titanian (un *topos atopos*), dacã ţinem seama cã lumina lunii nu mai poate pãtrunde printre „*trunchii mari şi suri/Pân-ajunge de-a lor ramuri în bolţi mândre se încurcã/Pân-acopãr cu-aste arcuri fluviul lat şi profund*”. Codrul cu bolta crãpatã nu aparţine mai mult vegetalului decât mineralului edificat, de aceea este comparat cu ossianicele „*gotice ruine*”. Dar peisajul tinde sã devinã litografic o datã cu abstragerea lui în fantasticul absolut („*Prin pãdurile de basme trece fluviul cântãrii*”), ocazie cu care cromatica se reduce la nuanţele „bizantine” ale spectrului: auriul şi argintiul; culori ale reflexiei, ale oglindirii, ele redau cel mai bine imaginea lacului „*gigantic*” în care „*Curge aurul tot al zilei şi îl împle de splendoare,/De poţi numãra în fundu-i tot argintul adunat*”[1268] – luminozitatea diurnã, pãtrunsã în adâncurile acvatice devine luminã vesperalã, argintie. În strãfundurile râului, care „*-n vecinica lui umbrã în adânc suspinã, curã*”, se aflã secretul magiei ce apasã asupra codrului. Raiul vegetal maschează un altul mai vechi, voievodal-ţãrãnesc, unde natura se gãsea sub diriguirea ordonatoare a omului. Metamorfozarea regnului superior într-unul inferior a avut loc, pare-se, din cauza unei erori tragice, aceea „a cãderii sub legile timpului istoric,- dupã cum observa Ioana Em. Petrescu – a abandonãrii gândirii mitice în favoarea <<înţelepciunii>> sau a gândirii critice, care destramã iluzia cosmosului armonios şi transformã numãrul sacru – temelia pitagoreicã a ordinii cosmice – în cifrã lipsitã de sens”[1269]; e doar un motiv pentru care prinţesele înveşmântate în portul ţãrãncilor române, cu doniţele pe umãr, au ajuns sã ducã o existenţã driadicã.

Nesatisfãcut de gigantismul peisagistic de pânã acum, poetul poartã luntrea trasã de lebede prin mijlocul a ceea ce s-ar putea numi un codru *interplanetar*, dacã ţinem seama de faptul cã „*Soarele trecând pe codri a lui roatã de-aur moale,/Vârfurile verzi de codri le îndoaie-n a lui cale*”, mirându-se de „*Ce departe e pãmântul şi ce nalţi trunchii pãdurii”* şi de neputinţa sa de a penetra „*bolţile groase de frunze”*[1270]. Fluviul-oglindã este, aşadar, o apã subteranã, deoarece: „*Cât de lat sã miște-un fluviu ale apei lui revolte,/Arbori de pe mal deasuprã-i se ajung în mândre bolte”*[1271]. Importanţa oglinzii la Eminescu, şi în special a *oglinzii de aur*, a fost subliniatã de Ioana Em. Petrescu, în a cãrei concepţie ea constituie un obiect ce „restituie […] imaginea lumii în Idee”[1272]. Cel mai adesea, însã, oglinzile acestea sunt ascunse, procesul de reflecţie ajungând la apogeu de-abia în timpul nopţii. Motivul nu este pudoarea excesivã ci temerea faţã de o ameninţare de naturã neprecizatã, dar pândind în umbrã. Este conştiinţa complotului anti-paradiziac, care crispează viziunile eminesciene de factură arcadianã.

Întinderii acvatice nesfârşite îi corespunde verticalitatea de *axis mundi* – munte dantesc al purgatoriului – a masivului stâncos ce duce înspre ţara zeilor dacici: „*Dar cât ţine rãsãritul se înalţã-un munte mare -/El de douã ori mai nalt e, decât depãrtarea-n soare -/Stâncã ùrcatã pe stâncã, pas cu pas în infinit/Pare-a se urca – iar fruntea-i, cufundatã-n înãlţime,/Abia marginile-aratã în albastra-ntunecime:/Munte*

[1266] Ioana Em, Petrescu, **op. cit,**. p.61.
[1267] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 285.
[1268] Ibidem, p. 286.
[1269] Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 63.
[1270] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 288.
[1271] Ibidem, p. 287.
[1272] Ioana Em. Petrescu, **op. cit.,** p. 74.

*jumãtate-n lume – jumãtate-n infinit*."[1273]. Intrarea în aceast *mundus subterraneus* se face pe poarta destinatã numai soarelui şi carului sãu „*cu cai arzãtori"* şi lunei ce cu „*popoarele de stele iese-n roiuri luminoase*". Mitologia arhaic-românească este combinatã cu cea grecească, în încercarea de a descrie tãrâmul paradisiac al zeilor de dinainte de „punctul de solstiţiu"[1274], de universalul *Götterdämerung*: „*Zeii Daciei acolo locuiau – poarta solarã/În a oamenilor lume scãrile de stânci coboarã -/Şi în verdea-ntunecime a pãdurilor s-adun*". Spre deosebire de tristeţea convivilor divini din **Odin şi poetul**, aici zeii încearcã satisfacţii cinegetice, îmbãrbãtaţi de sunetul pãtrunzãtor al unui „*corn de aur*".[1275].

Simbol al genialitãţii este ţara soarelui, unde „*Fluturi ard, sclipesc în soare, orbind ochii ce îi vede,/Ca idei scãldate-n aur şi-n colori de curcubãu*". Strãlucirea adevãrului este atotstãpânitoare într-o Dacie arcadianã, lipsitã de tensiunile dorinţelor anti-naturale: „*Într-o lume fãrã umbrã e a soarelui cetate,/Totul e luminã clarã, radioasã voluptate*".[1276]. Aşa se prezintã viziunea eminesciană relativã la „*a zeilor Împãrãţie*", vis meliorist al genezei neamului ce înfăţişează locul unde „*Sufletele mari viteze ale-eroilor Daciei/După moarte vin în şiruri luminoase ce învie -/Vin prin poarta rãsãririi care-i poarta de la rai"*. În felul acesta se poate explica afirmaţia de nuanţã hegelianã a lui Pompiliu Constantinescu, după care „romantismul negaţiei universale din poemele lui [Eminescu n.n.] este teza ce-şi recheamã antiteza romantismului naţionalist"[1277].

### VII.5. Titanomahia – confruntarea între Dacia neptunicã şi Roma uranicã

Într-un spaţiu atât de binecuvântat se aflã sub semnul anaxagorianului *νους* şi elementul acvatic, ce dispune de personalitate şi gândire; Dunãrea va fi astfel „*bãtrânã, liberã-ndrãzneaţã, mare*", iar prin rostogolirea de „*valuri gânditoare*" ea se aseamãnã cu „*miile de secoli cu vieţi, gândiri o mie,/Adormite şi bãtrâne*" care „*s-adâncesc în vecinicie/Şi în urmã din isvoare timpi rãcori şi clari rãsar*". Bãtrâneţea şi moartea undelor de timp asigurã palingeneza istoriei printr-o eternã reîntoarcere la origini; însã numai geografia dacicã pare a beneficia de ciclica revitalizare, cãci doar aici *mãsura* este inerentã tuturor regnurilor şi geologiei însãşi. Înfruntarea dintre romani şi daci va fi, astfel, un conflict între douã tipuri de raţionalitãţi. Podul invadatorilor este atât de bine închegat încât aduce cu „*un gând de piatrã repezit din arc în arc*", mãiestrie demiurgicã întâmpinatã cu revoltã de „*frunţile rãstite*" ale valurilor, pentru ca, în final, acestea sã-l recunoascã drept „*stâncosul lor monarc*". Marşul romanilor este unul al titanilor în plinã expansiune spaţialã, expansiune redatã metonimic: „*Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mãrire./Soarele orbeşte-n ceruri de a armelor lucire,/Scuturi ard, carãle treier şi vuiesc asurzitor*", dovada constituindu-o nedumerirea lui Saturn: „*Şi aceia-s muritori?*" Individul se pierde într-o masã de oameni disciplinatã dar impersonalã, masã ce se înfruntã mai mult cu o naturã dârzã decât cu fiinţe umane. Astfel, Carpaţii au „*de stânci înalte coaste*", paltinii „*se înşir ca mândrã oaste*", munţii îşi ridicã „*ţeapãna lor frunte*", iar Sarmisegetuza îşi sumeţeşte „*în nori a ei colţi"*"[1278]. Deşi imaginile sugerează agresivitate, suntem încã aproape de timpul echinoxial pe care Ioana Em. Petrescu îl considera „timp istoric auroral, în care natura şi ideea fuzionează în beatitudinea mitului"[1279]. Sunt, totuşi, vremuri ale ordinii, dacã ţinem seama cã „civilizaţiile din **Memento mori** se nasc împlinind un vis cosmic şi decad trãdându-l"[1280]. Ordinea aceasta a cutumelor va fi din în ce mai des bruiatã – în mod paradoxal - de ambiţiile logosului, ale raţiunii izvorâte din mãrginirea intelectului uman, cãci „sufletului – prevenea încã Heraclit – îi este propriu logosul, care se mãreşte pe el însuşi" (*Ψυχῖς ἐστί λόγοος εαυτόν αὐξων*).

---

[1273] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 288.
[1274] Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 68.
[1275] M. Eminescu, **op. cit**., p. 289.
[1276] Ibidem, p. 291.
[1277] Pompiliu Constantinescu, **O catedrã Eminescu**, colecţia *Eminesciana*, nr. 44, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 39.
[1278] M. Eminescu, **op. cit**., p. 293.
[1279] Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 179.
[1280] Ibidem, p. 123.

Titanomahia devine o teomahie acompaniatã de revolta Mării Negre şi a Dunării, precum şi de trosniturile venind din a „*lumii-ncheieture*". Din nou imaginile sunt grandioase şi insolite: zeii daci ies călare pe bouri din halele incomensurabile ale mării („*înalte-adânce hale*"), acompaniaţi de celestul Zamolxe „*cu uraganul cel bătrân*", a cărui coroană „*colţuroasă*" e „*ca fulger împietrit*". Zeului belicos al dacilor („*Şi de dor de bătălie crunt e ochiul strălucit*") îi este opusă imaginea unui Decebal bizantinizat („*s-aratã palid în fereastra naltã-ngustã"*[1281]), geniu pătruns de durere întrucât el *ştie* şi deci nu mai poate vibra la entuziasmul colectiv. Zeii Romei sunt în exclusivitate uranici, Jupiter „*de nori-aducătorul"* sosind „*pe o stea de vulturi trasă*". Aceasta nu înseamnă că primitivismul lor este diluat, căci „*de-antica lui* [a lui Marte, n.n.] *turbare tremur norii de granit*". Eminescu se dovedeşte încă din tinereţe un maestru în descrierea scenelor de bătălie, obţinând mari efecte pe linia dinamismului cu ajutorul acumulărilor hiperbolizante: „*Zeii urlă – stânci se clatin, norii-n fâşii se distramă/Şi de fulgeri lungi şiroaie curg în munţii rupţi şi goi*", în timp ce Titanii eliberaţi din Tartar „*urcă cerul surpând scările de nouri*", iar „*Lunci albastre lucitoare/Se deschid ca loc de luptă în păduri de nori ş-argint"*[1282]. Stihialul dacic este reprezentat de bourii care „*răstindu-şi fruntea surpă norii toţi cu ei*", *fruntea* constituind o prezenţă permanentă, chiar şi în scenele în care predominã forţa fizică brută.

Izolaţi de vălmăşagul luptei, dar contemplând-o cu viu interes se află zeii nordici, reci şi echilibraţi („*O eternă auroră răcoreşte lumea lor*"), în centrul acestora tronând, în *fruntea* unei bolţi, Odin cel „*adâncit în gânduri*" în timp ce „*coroana-i de-aur luce pe-a lui frunte arzător*"[1283]. Simbolurile genialităţii – *fruntea* şi *gândirea* -, atotprezente, după cum am văzut, verifică opinia Ioanei Em. Petrescu, în conformitate cu care **Memento mori** „rămâne un poem care celebrează nu gândirea angajată în istorie, ci gândirea liberă, care se manifestă, independent de real, în poezie şi vis"[1284].

Convulsiile naturii, survenite în paralel cu cele ale umanităţii, sunt zăgăzuite de o structură cu semnificaţie orfică, incantatorie: „*Cântăreţ e uraganul pentru lupta care arde./Bolta lirei lui e cerul, stâlpi de nori sunt a lui coarde*". Orficul este, de fapt, manifestarea inteligenţei ordonatoare a elementelor naturii care „*pin îmflarea sântă-a strunii"* reuşeşte să presare „*gânduri de-aur*" în „*cântările furtunii*". Nimic, aşadar, nu este lăsat la voia întâmplării în poemele eminesciene, unde domneşte, subiacentă, o cauzalitate ce îşi desfăşoară treptele către un scop bine determinat. Efluviile imaginaţiei vor fi echilibrate de voinţa de ordine, de măsură.

Rezultat al acestui silogism istoric va fi şi înfrângerea de către înfricoşătorul Jupiter (capul său aduce cu un „*vârf de munte negru scris cu raze triumfale*") a lui Zamolxe şi a zeilor daci care, răniţi de „*titanicele arcuri*", varsă râuri de sânge ce „*împle-a norilor spărture cu mari lacuri de rubin*". Învingătorii devin legislatori universali („*roşul soare îi urmează-ncet pe ei*"[1285]), pe când biruiţii coboară pe vecie în „*sure hale*", realizându-se astfel, în mod drastic, disocierea între Roma uranică şi Dacia neptunică.

### VII.6. Profeţia lui Decebal. Demonismul cezaric

Cezarul – personaj care la Eminescu îmbină puterea cu genialitatea – intuieşte însă *fatum*-ul care apasă gloria romană, destin sumbru prevestit de un cosmos ameninţător: „*Ca un clopot clar albastru şi stropit cu mii lumine/Cerul lumea o cuprinde cu sinistru-i mândru Domn*"[1286]. Natura romanticã, „un nesfîrşit himeneu dăinuind în veci de veci"[1287], îndeplineşte funcţiunea unei scrieri *hieroglifice* ce trebuie descifrate cu ajutorul unei *gramatici* care nu stă decât la îndemâna geniului. Or, Traian se află după bătălie într-un cadru funebru, menit să-i diminueze efuziunile auto-glorifiante. Astfel, cortegiul foştilor cezari îi binecuvântează oştirea cu un „*mort, adânc surâs*", Sarmisegetuza este

[1281] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 294.
[1282] Ibidem, p. 295.
[1283] Ibidem, p. 296.
[1284] Ioana Em. Petrescu, **op. cit.**, p. 190.
[1285] M. Eminescu, **op. cit**., p. 297.
[1286] Ibidem, p. 298.
[1287] Novalis, **Dicipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 61.

luminată de „*făclii roşii de răşină*" ce „*negrul nopţii îl păteazã cu bolnava lor lumină*", iar „*ducii daci*" stau la „*cumplita mas-a morţii*" bând otravă din „*ţeste de duşman – albe, netede, uscate*"[1288]. Ambianţa demonicã, dar de un pitoresc straniu, este contrapunctatã de prezenţa, ce cumulează caracteristicile geniului schopenhauerian, a lui Decebal. Înfrântul rege dac primeşte darul prorocirii înainte de clipa morţii („*Sufletu-i naintea morţii lumineaz-a vremii unde;/Gândul lui o prorocie – vorba lui mãrgãritar*") şi „*palid ca murul vãruit în nopţi cu lunã"* profeţeşte extincţia Imperiului Roman, drept urmare a cufundării popoarelor barbare, dar viguroase şi vieţuind în respectul măsurii, în „*al corupţiei noroi"*. Acuzaţia este în substanţã identicã aceleia aduse în **Junii corupţi** şi are ca ţintă „*putrezirea sufletului*"[1289], pierderea simţului moral. Demonstraţia pe care o realizează eroul eminescian în această concentratã mostrã de filosofie a istoriei are în vedere revelarea demonismului unui imperialism roman incapabil să prevadă consecinţele dezastruoase ale setei de putere. Harul profetic al lui Decebal este urmarea benefică a apropierii de naturã a geniului tracic[1290], singura situaţie în care se poate înfăptui simbioza între voinţă şi intelect. Profeţia suveranului dac cunoaşte două etape: una care se constituie într-un blestem universal propriu-zis („*Moartea voastrã: firea-ntreagã şi popoarele o cer*") şi alta în care Decebal privind „*pe-a istoriei mari pânze*" are viziunea momentului „*când barbarii vor aduce delta sântelor lor vise"*, distrugând construcţia latină. Tragismul proorocului constă, însă, în insignifianţa existenţei sale personale, zdrobită nemilos, în ciuda capacităţii de clarviziune. De aceea Decebal aruncă simbolul puterii lumeşti – „*coroana-ntunecată*" – şi se cufundă în nefiinţă eroic dar dispreţuitor faţă de viitorul umanităţii: „*Palid, adâncit ca moartea ca o umbrã stã în lunã,/Pãrul lui de vânt se umflã, iarã vorbele-i rãsunã/Şi blestemu-i se repetã repezit din stânci în stânci*!"[1291]. Tendinţa de realizare a monismului subiectului, aşa cum fusese el gândit de Fichte, va fi mereu anihilată de mecanica istoriei.

Confruntarea dintre cei doi Cezari este concludentă pentru macerarea din interior a vieţii, variaţie pe marginea motivului *fortuna labilis*: „*Sâmburele crud al morţii e-n viaţã…Şi-n mărire/Afli germenii cãderei"*. Inutilitatea efortului este evidentă, însă romanii, popor titanic prin vocaţie, preferă absurdul acţiunii unui contemplativism de tip budist; „*un popol osândit sã fie mare/Chiar în rãu*" dobândeşte mai lent o conştiinţă filosoficã a perisabilului. Eroismul roman, sursă de uimire admirativă chiar pentru zei, ajunge o povară pe umerii neputincioşi ai urmaşilor întru latinitate, nedemni de nobleţea ascendenţei lor. La acest moment, tonul poetului atinge modulaţii ameninţătoare („*Multe semne de peire şi de viaţã nici un semn"*[1292]), coborâte ulterior, în **Odin şi poetul**, până la vibraţia monocordă a dispreţului. Să observăm că meditaţia asupra datoriei de a respecta moştenirea istorică, dar şi asupra maniei de a cuceri, ceea ce-l transformă pe titan în demon, cunoaşte o mare dezvoltare în fragmentele care compun **Dodecameronul dramatic**, ciclu teatral dominat de figuri excesive, baroce.

Dacă romanii au căzut în *hybris* prin trufie civilizatoare, gloria lor poate constitui un imbold spiritual pentru urmaşii celor înfrânţi, cu condiţia ca ei să mediteze asupra semnificaţiei superioare a activismului latin. Ceea ce recomandă Eminescu – în calitatea sa de neobosit luptător pentru revigorarea neamului –, este întoarcerea în trecut („*peste adâncimi de secoli ne ridicã curcubeie*") nu ca dezertare paseistă, ci ca *nisus formativus* cu plecare în gândirea modelului antic: „*Ne simţim mari, puternici, numai de-i gândim pe ei…"*. Neşansa ultimei mlădiţe din „*trupina de giganţi*" este tocmai alienarea în gândire şi, în consecinţă, pierderea identităţii de sine. *Cogito ergo sum* („*Când îi cugeţi, cugetarea sufletu-ţi divinizează"*), relaţia carteziană dintre gândire şi fiinţă, este suprimată din cauza închistării într-un prezent insuficient sie însuşi. Condiţia optimă pentru îndeplinirea blestemului proferat de Decebal este îndeplinită – prin pierderea menirii lui spirituale, omul tinde să ajungă un „satelit al propriei sale umbre"[1293].

---

[1288] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 299.
[1289] Ibidem, p. 300.
[1290] E. Papu, **op. cit.**, p. 42.
[1291] M. Eminescu, **op. cit**., p. 301.
[1292] Ibidem, p. 302.
[1293] Lucian Blaga, **Cenzura transcendentã**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 16.

### VII.7. Titanismul latent al Valhalei

Şi regatul hiperborean oscilează între apolinic şi dionisiac – căci „plutirea şi pendularea între posibilităţi este caracteristică pentru viaţa romantică”[1294] -, oscilaţie materializată, metaforic, prin însoţirea dintre „*bătrânul rege Nord*” şi blânda miazănoapte. Impresia pe care o transmite contemplarea întinderilor îngheţate este aceea a unui linţoliu de sub care „*marea ca să delireze, vânturi să mugească-nvaţă*”. Titanismul latent al Valhalei este controlat de forţa gândirii, simbolizată de „*a Nordului frunte*”, din care „*plin se naltă-astrul polar*”. Prezenţa lui Apollo este mult diminuată de ceţurile veşnice, dar poate de aceea este şi mai mult râvnită, întrucât numai *ideea* lui are darul de domoli zbaterea ameninţătoare a unei *physis* cuprinse de spasme: „*Toate tac când raza-i albă cade-n marea de amar*”[1295].

Ceea ce iniţial fusese înfăţişat ca un tărâm al dezolării perpetue, se transformă subtil într-un peisaj exotic. Apăsătoarea hipotermie a emisferei nordice este personificată în făptura Regelui Nord, titan de o naturã dualã, uranicã şi neptunicã, echivalent divin al magului din **Strigoii** sau din **Povestea magului călător în stele**. Regele este însă un visător („*cu visuri mândre noaptea lungă şi-o petrece*”) capabil să transfigureze datele realităţii împrejmuitoare. S-a spus că la Eminescu visarea este adeseori sinonimă cu gândirea, fapt verificabil şi în episodul nordic din M**emento mori**, unde cel care cu „*fruntea lui uscată stă prin viscole rebele*” şi „*jos e-nmormântat de mare, sus e-ncununat de cer*”, amestecă „*în ger*” „*visul unei nopţi de varã*”[1296]. Fantezia eminesciană se dovedeşte cu nimic mai prejos de cea a lui Shakespeare atunci când este capabilă să dezvelească miezul meridional al decorului septentrional, dorul mistuitor după un tărâm apolonic, după o geografie a reperelor clasice. Ceea ce era gândit ca potenţă devine act în momentul în care „*zeii falnicei Valhalе*”, în imensitatea albastră a halelor marine, decid „*moartea Romei şi o scriu în rune*”. Titanismul nordic se răsfrânge apoi, ca *entelehie* incontrolabilă, asupra întregului peisaj cuprins de un dinamism al dezgheţului, al exploziilor vertiginoase: „*Şi atunci furtuna mândră dezrădăcinat-a marea./Ea zvârlea fruntі de talazuri către stelele-arzătoare,/Ridica sloiuri de gheaţă, le-arunca în şanţ de nori/Vrând să spargă cu ei cerul”*. Constantă a construcţiei epice eminesciene, reverberaţia peisagistică a tensiunii din sufletul eroilor dobândeşte rolul unei oglinzi hiperbolizante, efect ce accelerează şi intensifică derularea evenimentelor. Procesul de oglindire modifică starea spiritualã a eroilor, confirmându-le semnificaţia universală a acţiunilor pe care şi le asumă. Nu este vorba atât de o întrepătrundere a planului real cu cel fantastic, cât de o potenţare supranaturală a gestului concret. Aşa se face că, prin reflexie inversă, feţele „*Dumnezeilor călări*” strălucesc, replică a superbiei bolţii presărate cu stele reci, ca „*palizi sori*”[1297]. Contactul nemijlocit cu prezenţa supranaturală va avea, apoi, ca efect un profund fenomen de îndumnezeire (*theosis*), lumea antică din poemele eminesciene tinzând permanent către *teandrie*.

Suliţa călăuzitoare azvârlită de Odin către „*Urbea eternă*”, revalorificată ca simbol al noii credinţe, confirmă înlănţuirea cauzală a unor evenimente istorice care lasă, la prima vedere, impresia de carnagiu şi de barbarie. Visul Nordului se împlineşte, prin moarte şi regenerare, într-a „*lunei mândră, veselă grădină*”, imagine paradisiacă a Romei, învăluită în magia unei lumini selenare ce străluceşte ca „*un gând de aur*”. Valhala preia mesajul istoric al cetăţii cezarilor, înnobilându-l, totodată, cu o spiritualitate care, surprinzător, renunţă *sine die* la misiunea istorică, imanentistă.

Gândirea poetului pătrunde şi în regiunea subteranã a plutonicului, construind comparaţii de naturã tectonicã pentru spiritul universal încătuşat „*într-a populilor fire”*. Viziunea hegeliană a spiritului care se desăvârşeşte prin antiteza istorică este îmbogăţită la Eminescu – în tipar novalisian - de analogia cu „*măruntăile de-aramă*” unde „*sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav*”

[1294] Ricarda Huch, **op. cit**., p. 406.
[1295] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 303.
[1296] Ibidem, p. 304.
[1297] Ibidem, p. 305.

încearcã sã-şi facã drum spre luminã. Poporul, considerat în linia romanticã a lui Michelet ca un singur individ, va fi noul depozitar al energiei misterioase ce pune în mişcare carul istoriei.

### VII.8. Napoleon – titanul geniu. Apusul gândirii mitice

În episodul revoluţiei franceze, acest popor ce „*muge falnic, ca un ocean trezit"* este şuvoiul care întețeşte – într-o viziune antinomicã a elementelor – vãpaia revoltei. Noul Cezar, „*tigrul Robespierre*", rãtãceşte printre baricade „*palid, adâncit, sinistru*", geniu demonizat – mai târziu, Thomas Mann va numi acest tip de umanitate *geniu luciferic* - („*Într-un cran sãpat ca-n piatrã fierb gândirile-i de fier"*[1298]) de o lipsã de flexibilitate care îl împinge pânã la asasinat. Cel care ajunge sã învârtã *rota fortunae* fiind, acum, poporul, şi soarta Cezarului devine mult mai fragilã, Napoleon însuşi intrând sub incidenţa lui *casus virorum illustrium*; sau, în formularea din 1852 a lui Victor Hugo: „*Napoléon était retombé Bonaparte*" (**L'expiation)**[1299]

Împãratul francez devine întruchiparea titanului cu profunzimi şi intuiţii geniale; un biruitor al timpului prin puterea gândului: „*Mare, cã-i purtat pe umeri de adânci şi mândre vremuri:/Cãci gândiri, cari ieşise dintr-a lumii lung cutremur,/El le poart-unite-n frunte şi le scrie pe stindard*". Atâta vreme cât ţelul lui va fi libertatea popoarelor, acţiunile sale vor sta sub o *prónoia* favorabilã, însã când setea de glorie îl va determina sã atace înzãpezita Rusie, Boreus, ridicând „*drept fãclie aurora-i borealã"*, va zdrobi invazia Cezarului: *„Ş-atunci Nordul se stârneşte din ruinele-i de gheaţã,/Munţii plutitori şi-i sfarmã şi pe-a câmpurilor faţã/El ridicã visuri nalte*…"[1300]. Septentrionul rãmâne, aşadar, datoritã raţionalitãţii sale anticipative, arbitrul confruntãrilor istorice, contrabalansând elanul spaţial al cezarilor meridionali printr-o spiritualitate dispusã pe verticalitate; dialectica implicatã în procesualitatea istoricã tratează *de servo arbitrio* şi mai puţin *de libero arbitrio*. Aceasta este cauza pentru care Napoleon se lamentează: „*Nordul m-a învins – ideea m-a lãsat*". Acţiunile marilor cuceritori sunt puse sub semnul gândirii, semn care primeşte conotaţii tragice atunci când planurile individuale nu coincid cu cele providenţiale, cãzând în *hybris*. Titanul, la Eminescu, ca şi demonul, va avea întotdeauna o..bine-conturatã laturã genialã a personalitãţii lui. Bonaparte se prãbuşeşte, dar aventura sa se înscrie ca un capitol major în „*cartea vieţii*", dovedindu-se, astfel, cã *„N-a fost om acel ce cade, ci a veacului gândire/A trãit în el*". Viziunea istoricã eminescianã, livrescã în sensul valorificãrii evenimentului ca tradiţie, gãseşte rareori deschideri *à la fin heureuse*. Învingãtorul va fi supus unei smeriri (*κένωσις*), prin exilarea sa de pe scena istoriei, rezervatã fiindu-i soarta lui Prometeu: *„Exilat în stânce sure şi-n titanica-i gândire"*, şi cu singura consolare produsã de „*linguşirea mãrii adânci"*. Vina tragicã a eroului ţine de atingerea acelui „pom al dorinţelor" de care se vorbeşte în **Panciatantra**, ca şi de tentativa de a accede prin violenţã la „celãlalt pom al tuturor ştiinţelor"[1301].

Punctul forte al titanului constã în latura genialã a personalitãţii sale, în capacitatea de a recrea lumea dupã o prealabilã filtrare a ei prin conştiinţa sa. Restrângerea diacroniei la sincronie se face în cazul geniului cu ajutorul intelectului sãu fenomenal, capabil sã comprime diversitatea în unitate: „*Cum în fire-s numai margini, e în om nemãrginire./Cât geniu, cât putere – într-o mânã de pãmânt*". Caracterizarea dihotomicã a fiinţei umane, prin hiperbolã şi litotã, înfăptuitã de Pascal, este reluatã şi de poetul român. Deşi „*sori se sting şi cad în caos mari sisteme planetare"* gândirea umanã *„sã le mãsure e-n stare*"; ceea ce nu se supune regimului cantitativ al mãsurãrii fiind „adâncimea" omului, imaginaţia lui îmbelşugatã. Mirarea poetului în faţa vastitãţii intelectului uman se manifestã prin contemplarea admirativã a unui craniu, gest simetric cu cel al lui Hamlet meditând asupra destinului rasei cu craniul lui Yorrick în mânã: „*Într-un cran uscat şi palid ce-l acoperi cu o mânã,/Evi întregi de cugetare trãiesc pacinic împreunã,/Univers, râuri de stele – fluvii cu mase de sori;/Viaţa turbure şi mare a popoarelor trecute,/A veciei vãi deschise-s cu-adâncimi necunoscute*". În cele din urmã,

[1298] Ibidem, p. 306.
[1299] V. Hugo, **op. cit**., („Napoleon redevenise Bonaparte", trad. n.), p. 179.
[1300] M. Eminescu, **op. cit**., p. 307.
[1301] **Panciatantra**, traducere de Th. Simenschy, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 1999, p. 15.

conştientizarea forţei de penetraţie a gândirii duce, ca în cazul psalmilor arghezieni de mai târziu, la cutezătoarea dorinţă de a avea contact direct cu Creatorul: „*Tu, ce în câmpii de caos semeni stele – sfânt şi mare,/Din ruinele gândirii-mi o, răsari, clar ca un soare,/Rupe vălurile d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom;/Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gândire,/Ce ţii bolţile tăriei să nu cadă-n risipire,/Cine eşti?…Să pot pricepe şi icoana ta…pe om*"[1302]. Întreaga lume este o metaforă în care *tertium comparationis* se dovedeşte a fi poetul, care adoptă o poziţie ambiguă, de inteligenţă necreată ce vrea să înţeleagă natura raportului dintre om şi Dumnezeu: „*A pus gânduri uriaşe într-o ţeastă de furnică,/O voinţă-atât de mare-ntr-o putere-atât de mică,/Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom*". Chiar şi geniul, însă, nu poate cuprinde infinitatea divinăţii, omul rămânând „*jucăria sclipitoare de gândiri şi de sentinţe*", al cărui entuziasm catafatic nu poate forţa revelaţia: „*Încurcatele sofisme nu explic a ta fiinţă/Şi asupra cugetării-ţi pe mulţi moartea i-a surprins*". Metafizica raţionalistă, deşi o construcţie glorioasă, rămâne „*un gând puternic, dar nimic – decît un gând*". Aşadar, nici întâlnirea nemediată între divinitate şi geniu nu este posibilă, mitul fiind singura cale de aproximare imaginativă a măreţiei sacrului; investigaţia poetic-cognitivă ajunge în acest punct la o intensitate dramatică: „*Înzădar trimit prin secoli de-ntrebări o vijelie/Să te cate-n hieroglife din Arabia pustie,/Unde Samum îşi zideşte vise-n aer, din nisip./Ele trec pustiul mândru şi-apoi se coboară-n mare,/Unde mitele cu-albastre valuri lungi, strălucitoare,/Înecînd a mele gânduri de lungi maluri le risip*"[1303]. Asediul cetăţii divine se face cu forţele mentale, forţe metamorfozate sugestiv în vulturi şi în stele. Bătălia pentru revelarea Adevărului se dă cu o pasiune infinită, prefigurându-se deja un conflict între luciditate şi spiritul poetic: „*Prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare,/C-ochi adânci şi plini de mite, i-au trimis în cer să zboare,/Dar orbite, cu-aripi arse pe pământ cad îndărăt;/Prefăcute-n stele de-aur merg pân'l-a veciei uşă,/Dară arse cad din ceriuri şi-mi ning capul cu cenuşă/Şi când cred s-aflu-adevărul mă trezesc - c-am fost poet*". Abordarea raţională a misterului nu dă roade, aşadar, oricât de bine ar fi structurat demersul silogistic; singură imaginaţia poate întrezări splendoarea intangibilă a divinităţii. Rămâne totuşi gloria unui construct mintal de amploare arhitectonică; un turn Babel intelectual spulberat de irezistibila *dubitatio* filosofică: „*Ca s-explic a ta fiinţă, de gândiri am pus popoare,/Ca idee pe idee să clădească pân-în soare,/Cum popoarele antice în al Asiei pământ/Au unit stâncă pe stâncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri./Un grăunte de-ndoială mestecat în adevăruri/Şi popoarele-mi de gânduri risipescu-se în vânt*". Conştiinţa filosofică cenzurează involuntar trăirea mistică şi, mai mult, nu favorizează interpretarea mitică a realităţii supreme, deşi „*prin valuri de gândire mitici stânce se sulev*". Apusul gândirii mitice coincide, apoi, cu dispariţia lentă, dar ireversibilă, a reprezentărilor personalizate ale sacrului: „*C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev*". Mitul, codificare narativ-magică a unui fapt cu încărcătură religioasă, este atemporal, pe când cunoaşterea raţională se află sub auspicii temporale. Or, Eminescu a manifestat mereu o neîncredere funciară faţă de Timp, considerat ca o zeitate capricioasă şi malefică. De aici şi lauda adusă abordării spontane, cu ajutorul imaginaţiei plastice, a misterului. Cu toate acestea poezia sa se va sluji fără complexe de eşafodajul logic mascat de desfăşurarea fabuloasă a elementelor care intră în construcţia imaginii.

### VII.9. Absurdul curgerii temporale. Oda morţii. Idealul estetic

Partea finală din **Memento mori** dezvoltă tema *timpului-vehicul* spre destinaţiile transcendente, incapabil să penetreze sfera numinosului. În limbajul ezoterismului egiptean, timpul nu contribuie esenţial la revelarea lui *Maat* (Dreptatea şi Adevărul) şi nici nu poate media pătrunderea în *Amenti* (paradisul): „*Timp, căci din isvoru-ţi curge a istoriei gândire,/Poţi răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire,/La enigmele din cari ne simţim a fi compuşi?/Nu!… Tu măsuri intervalul de la leagăn pân'la groapă./În ăst spaţ'nu-i adevărul. Orologiu eşti [ce sapă…]/Tu nedând vreo dezlegare, duci l-a dezlegării uşi*"[1304]. Sfârşitul Timpului înseamnă şi surparea istoriei ca inventar al faptelor umane, atingerea *punctului de solstiţiu* dincolo de care nu se mai percepe decât „*răsunetul de hău al morţii*

[1302] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 308.
[1303] Ibidem, p. 309.
[1304] Ibidem, p. 310.

*universale*"[1305]. *Roata istoriei* se blochează şi ea, în pofida eforturilor cugetătorilor de a o repune în mişcare şi de a relansa, astfel, aventura umanităţii; condiţiile pentru producerea fatalului *Götterdämmerung* sunt îndeplinite, căci în toate „*e apus de zeitate şi-asfinţire de idei*"[1306]. Viziunea sfârşitului cosmic se impune de la sine, însă fără nici o crispare preexpresionistă; apocalipsa survine ca urmare a epuizării energiei rezultată din contemplaţie. Materia universului din poezia eminesciană pare a fi un precipitat rezultat în urma reacţiilor cogitative – în lipsa acestora structura noocraţiei cosmice nu se mai poate susţine: „*Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,/Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,/Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt"*. Cugetătorii care se iluzionează în privinţa capacităţii lor de a influenţa *natura rerum* nici nu bănuiesc „*că planetul ce îi poartă cugetă adânc şi sfânt*". Panteismul implicat în cosmologia eminesciană nu poate împiedica dispariţia „*soarelui divin*" de pe „*a istoriei câmpie mult iubită*" şi întinderea „*oceanului de-ntuneric*" în care „*idei a zeci de secoli sunt reduse la nimic"*. Neputând coordona istoria, gânditorul o blestemă căci, aşa cum va spune câteva decenii mai târziu Miguel de Unamuno: „istoriei, care este gândirea lui Dumnezeu manifestându-se pe pământul oamenilor, îi lipseşte suprema finalitate umană şi ea se îndreaptă spre uitare şi inconştienţă. Întreg efortul omenesc constă în aceea de a da o finalitate umană istoriei"[1307]. Eminescu şi-ar dori însă, nici mai mult nici mai puţin, să îi dea o finalitate titanică, eroică.

Ar mai o posibilitate de salvare, căci în „*ţara unde fug a lumii zile*" pentru a întineri, în mijlocul codrilor de aramă, unde „*cântă-n crengi arfe-atârnate*", se află lacul cu *apă vie*, lacul nemuririi. Însă poetul, cuprins de *odium generi humani*, refuză acest subterfugiu feeric şi, plin de dispreţ la adresa unei lumi ce se încăpăţânează să persiste fără o raţiune suficientă evidentă, se lasă cuprins de un demonism al distrugerii neselective. Singura justificare pentru o existenţă omnitemporală ar fi bucuria amară de a lua parte ca spectator la dezastrul general care va suprima istoria; descrierea apocalipsei imaginare este de fapt o odă închinată morţii: *„O, aş bea să văd anume/C-a venit domnia morţii, sfărâmând bătrâna lume -/Stele cad şi în cădere alte lumi rup cu lovire;/Într-a cerurilor domă tunetele să vuiască/Ca mari clopote de jale, fulgere să strălucească/Ca făclii curate, sfinte pe pământu-nmormântat.//Marea valurile să-şi mişte şi să tremure murindă,/Norii, vulturii mariùmbrii, a lor aripi să-şi aprindă,/Fulgeri rătăciţi s-alerge spintecând aerul mort;/În catapeteasma lumii soarele să-ngălbenească,/Ai peirii palizi îngeri dintre flacăre să crească/Şi să rupă pânz-albastră pe-a cerimei întins cort*"[1308]. Este actul prin care Eminescu îşi spulberă imaginar universul său poetic virtual şi surprinde, încă o dată, realismul detaliului auditiv şi vizual; supraeul poetic este prezent la locul catastrofei şi îi resimte acut grozăvia. Nu este vorba, totuşi, de o demisie ci de probarea capacităţii sale de a depăşi până şi devoţiunea faţă de artă „*căci gândirile-s fantome, când viaţa este vis"*.

La acest capitol metaforele eminesciene ating o plasticitate remarcabilă, reuşind să convertească abstractul aproape integral la regimul concretului – aşa cum şi Novalis: „ştia să lege particularul de universal, terestrul de divin"[1309]. Percepţia extincţiei cosmice este copleşitoare – moartea îşi întinde „*peste lume uriaşele-i aripe*" iar „*timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie*". Metafora personificatoare slujeşte cum nu se poate mai bine la crearea impresiei de reducere a succesiunii la simultaneitatea corporală. Pusă în ecuaţie cartezianã, catastrofa se desluşeşte logic: decesul sufletesc coincide cu relaxarea şi dezagregarea întinderii. Mai important este că, o dată transferată în regimul trupescului, durata se omogenizează – întrucât este compusă din atomi nediferenţaţi calitativ – şi poate fi parcursă în orice sens, cu rezultate asemănătoare: „*Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce spre trecut"*.

Ajungând la această concluzie, poetul face apel la ceea ce Vico numea, la 1725, *la sapienza poetica*: o picătură din „*agheazima*" – asemănătoare. *alkahest*-ului, substanţa ipotetică a alchimiştilor, capabilă să pună toate corpurile în libertate - din „*lacul ce te-nchină nemuririi*" se află şi în „*vinul*

---

[1305] Dumitru Stăniloae, **Iubirea creştină**, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993, p. 30.
[1306] M. Eminescu, **op. cit**., p. 310.
[1307] Miguel de Unamuno, **Agonia creştinismului**, Institutul European, Iaşi, 1993; p. 20.
[1308] M. Eminescu, **op. cit.**, p. 311.
[1309] Ricarda Huch**, op. cit.**, p. 62.

*poeziei ş-a gândirei*", deci poetul îşi amânã moartea pentru o perioadã nedefinitã. O amânã deoarece „*eternã-i numai moartea, ce-i viaţã-i trecãtor*"; titanismul luptei împotriva morţii nu eliminã conştiinţa limitării temporale individuale, dar şi a întregii specii. Încercarea de cosmologie eminescianã se încheie cu prospectări antropologice, poetul putând sã mãrturisească alături de Heraclit: *ἐδιζησάμην ἐμεωτόν* („M-am cãutat pe mine însumi"). Fãrã sã devinã agnostic, cugetãtorul pãrãşeşte idealul romantic al dezlegării universului-hieroglifã (cãci „*la nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscurã*"[1310]) în favoarea unei interpretări artistice, fantezistã şi chiar iraţionalã. Frumosul prevaleazã asupra Adevãrului într-o disputã axiologicã pe care Eminescu o rezolvã în felul acesta pentru cã înţelegerea raţionalã se dovedeşte limitatã şi limitativã. Periplul romantic al civilizaţiilor care dispar în neant pe poarta amoralităţii estetizate nu-l poate îndepãrta pe poet de la admiraţia a ceea ce anticii numeau *pulchritudo mundi* („frumuseţea lumii",). Mãştile demonice şi titanice de pe faţa geniului nu-i pot corupe în nici un fel natura sa de *homo adorans*.

•

***Alexandru Macedonski*** poate fi considerat un poet al erupţiei energetice, dar nu trebuie uitat nici un moment cã mare parte din retorica sa protestatarã este o gasconadã *pro causa sua*. Eugen Lovinescu, încercând sã depisteze acea *faculté maîtresse* a scriitorului, semnala: „cãutând din nevoia psihologicã a simplificării o unitate în fiecare om, am putea-o gãsi la Macedonski în *nemulţumire*"[1311]. Poetul dezvoltã un complex al persecuţiei care-l va determina pe acelaşi critic sã-i considere producţia poeticã drept *paranoicã*. Din afirmaţia cã „*revolta* este elementul generator al întregii poezii macedonskiene"[1312], revoltã diferitã de cea a lui Eminescu sau Byron, se deduc şi limitele între care poate evolua concepţia despre geniu a poetului. Creatorul de geniu este un inadaptat romantic, dar oricât de ardent s-ar manifesta dorinţa sa de a trãi la modul *excelsior,* privirea lui nu scapã o clipã de sub observaţie mişcãrile din *abyssus inferior*. În **Noaptea de septembre**, dedicatã muzei, autorul considerã – în spirit paşoptist – cã „*poetul are o misiune sfântã*" însã, totodatã, asemenea teoriei din dialogul platonician **Ion**, opera liricã este doar un receptacul, zãmislit în stare de semi-inconştienţã, pentru mesajele cifrate ale zeului: „*Poetul e o harpã: nu cugetã, ci cântã,/Chiar el nu se-nţelege, dar este ascultat*!"[1313]. Îndepãrtarea de estetica raţionalist-mistică a lui Heliade devine vizibilă, în pofida frecventării asidue a memoriei marelui înaintaş şi a şcolii de poezie de filieră franceză. Emulul heliadesc nu va mai fi centrat pe istoria evenimentelor terestre sau divine, ci pe istoria personală, conceptul de *personalitas* fiind parte insurmontabilă a fiinţei plasate în vârful piramidei creaţiei. În felul acesta, Macedonski nu intenţionează sã-şi domolească izbucnirile orgolioase, ci sã le punã la adãpostul ungerii cu harul divin al profeţiei prin vers. Un cult demonic al personalitãţii, subtilizat de ritualuri estetice, descoperea şi George Cãlinescu: „Sacerdotal, declamatoriu, cu o pãrere despre valoarea sa nebunã, simţindu-se din esenţa aurului, diamantelor, eterului, divinitãţii, poetul se extaziazã de gloria eternã. Macedonski este acum prerafaelit şi dantesc, adorând nu o Madonna ci propriul Geniu vãzut în Empireu"[1314].

Dacã demonstraţia ar rãmâne la concluzia acesta, profetul n-ar fi decât un fanfaron estet şi fantast. Frustrarea neîmplinirii sociale se îmbogãţeşte de un fior tragic, vizibil încã din 1880, când cântãreţul îşi blestema muza: „*Ai zâmbet de sirenã şi sãrutări ce-omoarã*"[1315]. Iatã de ce Vladimir Streinu înlãtura posibilitatea oricãrei fãţãrnicii: „Revoltã totalã, byronismul macedonskian nu e însã numai o imitaţie literarã, ci şi mişcare proprie de o certã organicitate literarã"[1316].

Sursa majorã a conflictului intern macedonskian este neînţelegerea pe care momentul istoric o manifestã faţã de *harpa* sa; iar sentimentul de nedreptãţire se va dezvolta „într-o semeţie

[1310] M. Eminescu, **op. cit**., p. 312.
[1311] Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 70.
[1312] Ibidem, p. 77.
[1313] Alexandru Macedonski, **Poezii,** Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p.26.
[1314] G. Cãlinescu, **op. cit.,** p. 188.
[1315] Al. Macedonski, **op. cit.**, **Noaptea de septembre**, p. 28.
[1316] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p.317.

de nuanţã lucifericã, sublimã şi nemaicunoscutã"[1317]. Fapt pozitiv, seismele biografiei interioare vor genera „o revoluţie liricã"[1318]. Setea de recunoaştere a poetului se proiectează în epoci viitoare, când valoarea sa se va impune unor generaţii capabile sã-i perceapã maiestatea liricã: „*Planãm mai sus de lume, cãci noi, umblând prin tinã,/Cu sufletele suntem în raze şi luminã/Şi ne începem viaţa atuncea când murim!*"[1319]. Niciodatã sufletul sãu nu va putea fi recompensat pentru marea ofensã adusã de ingratitudinea prezentului; insatisfacţia este însã tezaurul din care ţâşnesc viziuni cosmice de o grandoare aproape eminescianã: „*Nou înger, de-ai vrea aripi sã-mi dai, - eu aş strãbate/Cu tine împreunã mai sus d-Eternitate!/Aş înhãma la caru-mi planetele pe rând,/Mi-aş râde şi de oameni şi de dumnezeire,/Aş fi mai rãu ca Iadul, mai bun ca o zâmbire,/Ş-aş face-o lume nouã din tainicul meu gând!*"[1320]. De aceea „exaltarea de sine ca poet" se dovedeşte atât de importantã pentru el. Vladimir Streinu remarcă, de asemenea, cã „privilegiul de a fi poet e una din constantele lirismului sãu. Poetul, Poezia, Poemul, Inspiraţia, Extazul estetic şi tot ce se mai leagã de conştiinţa excepţãrii de la legea comunã devin motive lirice de o nemaiîntâlnitã frecvenţã"[1321]. Se obţine, astfel, „lirismul lirismului sau poezia poeziei"; dar şi de aici „avânturi dominatoare […] îl înalţã la beţii euforice şi plutiri vecine cu sublimul". Cu toate acestea, dupã ce reuşise „sã poarte cu mândrie sfidãtoare stigmatele ratãrii", artistul gãseşte cadenţa artei majore şi publicã în 1895 volumul **Excelsior**, „cu originalul sãu caracter imnic, cu explozii biologice şi efecte de luminã plutitoare"[1322].

Când i se relaxează fibra social-umanitaristã, Macedonski izbuteşte câte un imn autentic, dedicat sublimitãţii geniului: „*O! cer, naturã,/O! Dumnezeu, mister albastru,/M-ai ridicat peste dezastru,/Peste blestem şi urã*"[1323] (**Excelsior**); când se detaşează de ieremiadele pe marginea mizeriei sociale el smulge acorduri de virilitate titanianã, aşa cum se întâmplã în vibranta **Stepa**: „*Caldul sânge prin artere nãvãleşte, înteţit…/Pentru calul strâns în pulpe sunt sãlbatecã durere.//De-o nãprasnicã putere mã resimt însufleţit…*"[1324]. **Vaporul morţei**, din 1883, surprinde o imagine terifiantã, în genul celor înregistrate de romantismul englez prin poemele scrise sub influenţa opiului de Coleridge, precum **The Rime of the Ancient Mariner,** unde, pe puntea unui vas fantomã, *Life* şi *Life-in-Death* trag la sorţi pedeapsa cuvenitã marinarului ce ucisese un albatros. Poetul român urmãreşte îndeaproape imaginile din balada englezeascã: „*Cãlãtorii şi matrozii putrezeau pe puntea rece,/Frunţi albastre, buze vineţi, pumni închişi şi ochi sticliţi,/Toţi muriserã de-a rândul: cinci şi şase, opt şi zece,/Şi zãceau, mormane-nalte, galben-verde mucezíţi*"[1325]. Figura lui Moise al lui Vigny îi provoacã şi lui Macedonski viziuni titaniene; la el, spre deosebire de poetul francez, eroul biblic cãlãuzitor nu se resimte de oboseala grandorii („*Je vivrai donc toujours puissant et solitaire?/Laissez-moi m'endormir de sommeil de la terre*"[1326]), Moise, acum, întruchipând un *poeta vates*, un legislator al umanitãţii neiniţiate: „*Lirismul şi satira se joacã pe-a lui frunte/Ca fulgere desprinse din foc dumnezeiesc,/Nou Moise, el se urcã atunci pe vârf de munte/Şi alte legi sãdeşte în sufletu-omenesc.*"[1327].

Continua schimbare de registru este deconcertantã la poetul ce-şi alesese drept pseudonim o denumire atât de rezonantã şi delicatã, cum este *Stradivarius.* Astfel, el poate fi încercat de ispita eroticã pãcãtoasã: „*În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează,/Viseazã straşnica plãcere ce poţi s-o smulgi unui viol*"[1328], dar se dovedeşte capabil sã treacã, fãrã nici un fel de *gaucherie,* la tragismul existenţei pãmânteşti a geniului în **Noaptea de decembrie**. Cea mai cunoscutã dintre

[1317] idem, p. 316.
[1318] Idem, Ibidem.
[1319] Al. Macedonski, **op. cit.**, **La harpã**, p. 50.
[1320] idem, p. 52.
[1321] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 318.
[1322] idem, p. 319.
[1323] Al. Macedonski, **op. cit.**, p.84.
[1324] idem, p.86.
[1325] Al. Macedonski, **op. cit.**, p. 144.
[1326] Alfred de Vigny, **op. cit**., („Voi trãi aşadar mereu puternic şi însingurat?/Ci lasã-mã de somnul pãmântului s-adorm", trad. n.), p. 17.
[1327] Al. Macedonski, **op. cit**, **Avînt**, p. 189.
[1328] idem, **Faunul**, p. 215.

**Nopţile** lui Macedonski reuneşte cele trei ipostaze ale artistului; iatã figura dominatoare a titanului în plinã strãlucire: "*Şi el e emirul, şi toate le are…/E tânăr, e farmec, e trãsnet, e zeu"*, urmatã de dezvãluirea obsesiei care-l macinã din interior, transformându-l într-un geniu mistuit de demonia perfecţiunii estetice: „*Spre Meka-l rãpeşte credinţa – voinţa,/Cetate preasfântã îl cheamã în ea,/Îi cere simţirea, îi cere fiinţa,/Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea -/Din tãlpi pânã-n creştet îi cere. fiinţa*"[1329]. Fãrã componenta titanicã a personalitãţii sale, geniul nu şi-ar putea asuma sacrificiul suprem şi nici nu s-ar simţi capabil sã treacã „*prin aeru-n flacãri, sub cerul de-oţel*"[1330]; în clipa când „*ochii sunt demoni cumpliţi*" el nu renunţã la „*regina trufaşã, regina magiei*". Celui plecat în cãutarea Artei şi rãpus de instabilitatea ei, i se poate intona, în chip de requiem, „*murit-a emirul sub jarul pustiei*"[1331]. Uneori însã, exasperat de fãţãrnicia idealului intangibil, argonautul estet înalţã un **Imn la Satan**, preamãrind inventivitatea şi versatililtatea arhanghelului cãzut, ajuns ierarh al unei lumi pozitiviste: „*Satan, fermecãtor Satan, proteu ce eşti ascuns în toate/[…]/Te-ador, Satan, fiindcã tu eşti zâmbet, razã şi culoare,/Eşti cugetări şi eşti simţiri, eşti aur, vin, cântare, floare,-/[...]/ O! singur zeu, fiindcã rãu – iar rãul singur este forţã*"[1332]. Aceeaşi filosofie a istoriei – expusã în cadenţele largi şi impozante din **Andrei Mureşanu, Demonism, Scrisoarea I** – era împãrtãşitã şi de Eminescu: „*rãul este colţul istoriei*", cãci, în linia primei doctrine platonice, Forma (*eidos*) este separată de Substanţă (*ousia*); existenţa este masca unei esenţe pervertite.

•

Dintre discipolii lui Macedonski care ajung sã-şi contureze o personalitate liricã bine definitã –în pofida tuşelor verlainiene -, se desprinde profilul rafinat al lui ***Ştefan Peticã***, cel care ştia atât de bine, considera Vladimir Streinu, cum „sã estompeze marginea noţionalã a cuvintelor, sã le punã în stare de vibraţie şi sã le înrudeascã între ele, ca sã se poatã preface împreunã în aceeaşi undã muzicalã, legãnãtoare"[1333]. Ştiinţa aceasta se face simţitã în portretul botticellian al **Fecioarei în alb**, chip serafic şi lilial pe care poetul îl întrevede pentru prima datã „*la Sinaia-n mãnãstire*". Aceluiaşi cântãreţ al candorilor simboliste nu îi displace din când în când „*vinul dulcilor pãcate*"[1334] (**Cînd vioarele tãcurã**). Demonismul **Serenadelor demonice** decurge din ezitareaîn faţa nocturnului a unui temperament şovãielnic, dar îndrãzneţ. Apropierea temãtoare de Dionysos conduce la respingerea vremelnicã a lui Apollo („*Lumina e un chin care ne-apasă*"[1335]), suficientã totuşi pentru ca timidul Peticã sã devinã un „*demonic cântãreţ de serenade*". Dacă premisa este novalisianã.(„*Mereu se va întoarce dimineaţa?/Puterea pământescă nu se mai isprăveşte?/De ce o ticăloasă frământare/Frânge mereu cerescu-avânt al nopţii*?"[1336]), destinaţia peregrinărilor nocturne diferă în totalitate. Poetul se imagineazã un demon lermontovian gata sã atenteze la armonia sufleteascã a unei Tamare angelice („*să turbur fericirea/Fecioarei cu vis alb ca de hermină*"), cu toate acestea, nota elegiac-sentimentalã rămâne atât de puternicã încât visãtorul impenitent simte nevoia sublinierii gestului de frondã: „*Cântarea mea e cinică, trufaşă,/Şi minte-n nota ei sentimentală*"[1337]. În descendenţã eminescianã şi baudelairianã, poetul – „*cu râsu-n veci amar, cu fruntea arsă*"[1338] – se expune privirii infernale a unei Venere negre: „*Şi ochii ei ce poartă mocirle de păcate/Aruncă răutate asemenea unor suliţi*"[1339]. Suflul poetic al artistului nu se va înteţi însã remarcabil prin frecventarea concupiscenţei

[1329] idem, p. 246.
[1330] idem, p. 249.
[1331] idem, p. 251.
[1332] idem, p. 253.
[1333] Ş. Cioculescu, T. Vianu, Vl. Streinu, **op. cit.**, p. 346.
[1334] Ştefan Peticã, **Scrieri**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p.63.
[1335] idem, p. 111.
[1336] **Antologia poeziei romantice germane, Imn către noapte II,** p. 54.
[1337] Ştefan Peticã, **op. cit**., p. 113.
[1338] idem, **Cîntecul toamnei**, p. 132.
[1339] idem, p. 129.

de tavernã, întrucât şi pentru el, ca şi pentru romanticul Blake: '*Corporeal friends are Spiritual Enemies*', care corup sufletul cu o '*intoxicating delight'* (**Milton**)[1340].

•

*Titanismul vaticinar* al lui ***Octavian Goga*** îşi are originea în presimţirea şi anunţarea revoltei unui popor împilat care mai aşteaptã doar „– *nfricoşatul vifor/Al vremilor rãzbunãtoare*"[1341] (**Plugarii**). Poetul vorbeşte în numele Ţãranului vãzut în ipostazã de Apostol clãcaş, simbol al umilirii unui neam întreg; de aici şi rolul bardului, de mesager al unei suferinţe insuportabile: „*Urlai tãriilor amarul/Mâniei tale-nfricoşate*"[1342]. Tensiunea cauzatã de sentimentul injustiţiei sociale, sporitã de incapacitatea dezrobirii imediate, conduce la revãrsarea frustrãrii generale în memoria geneticã a întregii colectivitãţi, în *etosul* naţional. Dar *etosul* unui popor agrar conţine şi cadrul peisagistic al vieţuirii sale, aşa cã Oltului îi va fi încredinţatã misiunea rãzbunãrii sfârşitului tragic al românilor din Ardeal: „*Dar de ne-om prãpãdi cu toţii,/Tu, Oltule, sã ne rãzbuni!//Sã verşi pãgân potop de apã/Pe şesul holdelor de aur;/Sã piarã glia care poartã/Înstrãinatul nost'tezaur;/Ţãrâna trupurilor noastre/S-o scurmi de unde ne-ngroparã/Sã ne mutãm în altã ţarã*!"[1343] (**Noi**). Dorul de „*clipa rãzbunãrii sfinte*" este întreţinut nestins în inima acestui „*neam sfârşit de jale*" de „*bãtrânul mag*"[1344], mag ce nu mai deţine atributele de astrolog-vrãjitor pe care i le conferise Eminescu, ci unicul atribut de Apostol investit cu funcţia de pãstrãtor şi înteţitor al conştiinţei de neam. Un realism critic, aşadar, flexibilizat de tãişul metaforelor jelaniei ce creează, contrapunctic, impresia de proximitate fatală a revoltei.

Eugen Lovinescu menţiona o „reducere a naturii la unitatea. temperamentului"[1345] şi fixarea acestei naturi la nivelul versului „prin latura sa socialã şi revoluţionarã"[1346]. Dar fascinaţia poeziei creatorului ardelean vine mai puţin din romantismul ei mesianic, cât din calitãţile ei estetice intrinsece. O notã personalã remarcabilã a liricii lui Goga este titanismul ei „mocnit", nerezolvat în rebeliune deschisã. Caracteristica esenţialã a acestei poezii este datã de împletirea exortaţiei belicoase cu jalea (eminescianã) a unui popor contemplativ, paşnic, ce nu agreează perspectiva recurgerii la violenţã; mesianismul lui Goga nu stã sub semnul intransigenţei, aşa cum se întâmplase cu Andrei Mureşanu sau cum va fi cazul lui Aron Cotruş. Rãscoala mereu amânatã este semnalatã de biciul fulgerului: „*E-al rãzvrãtirii noastre tunet,/Şi-n neagra ta cutremurare,/Atâtea veacuri umilite/Îşi gem strivita rãzbunare*"[1347], provocând îmbolnãvirea uranicã: „*Luceafãrul bòlnav în lumea de-ngheţ/Clipeşte din gene molatic*", în timp ce „*Cu ochii plânşi, stelele toate se duc/Pe patul de nori sã se culce*"[1348] (**Dimineaţa**). Acelaşi critic opina cã la ţãranul lui Goga se distinge cu precãdere „funcţia lui socialã de viitor instrument al revoluţiei naţionale"[1349]. În acest sens se poate evidenţia *titanismul mesianic* care strãbate ca un fir roşu multe din creaţiile poetului. Substanţa acestora este adesea comunã cu cea a poemelor paşoptiştilor luptãtori pentru drepturi cetãţeneşti – spre pildã la Cezar Bolliac -, însã soluţiile oferite pentru eradicarea injustiţiei sociale nu mai sunt reformiste, ci profund radicale: „*El, cel frumos şi frate bun cu glia,/Nou-întrupatul suflet de Mesia,/Va fi judeţul ceasului de mâne,/Ce-ntr-un zorit aprins de dimineaţã,/Cu mâna lui viteazã, îndrãzneaţã,/Zdrobi-va cartea legilor bãtrâne.*"[1350]. Poporului-Mesia, vãzut în stilul grandios romantic al lui Michelet ori Mickiewicz, i se alãturã în încercarea supremã componentele plaiului strãbun, cãci *topos*-ul este intim legat *etos*: „*S-or ridica, ei, cari au fost strãjerii,/Amarului, şi-ai morţii, şi-ai durerii,/Cu braţul greu de greul*

---

[1340] **An Anthology of English Literature, The Romantic Age,** („Prietenii trupeşti sunt Duşmani Spirituali' şi „plãcere-otrãvitoare', trad. n.), p. 83.
[1341] Octavian Goga, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 11.
[1342] Ibidem, p. 13.
[1343] Ibidem, p. 16.
[1344] Ibidem, **Apostolul**, p. 20.
[1345] Eugen Lovinescu, **Critice**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 114.
[1346] Ibidem, p. 117.
[1347] O. Goga, **op. cit.**, **În codru**, p. 34.
[1348] Ibidem, p. 35.
[1349] E. Lovinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 114.
[1350] O. Goga, **op. cit.**, p.74.

*răsplătirii,/Toată țărâna gliei dezrobite/Și munții toți și-adâncurile firii/Vor prăznui din pacea lor urnite/Înfricoșata clip-a premenirii"*[1351] (**Clăcașii**).

În felul acesta, Octavian Goga rămîne un „*ostaș al sfintei munci depline*"[1352]. (**Un om**), cum se autocaracterizează în paginile volumului **Ne cheamă pământul** din 1909, şi un poet ce anunţă prin forţa titanescă – articulată *in tyrannos* - a verbului său blestemele argheziene; aşa se întâmplă în poezia **Graiul pînii**: „*Simt duhul răzvrătirii negre,/Înfricoșata zi de mâne/Cum și-au dospit amărăciunea/În bucătura mea de pâne"*[1353]. Fiecare element al realităţii rurale este, în felul acesta, cu o remarcabilă încărcătură simbolică.

•

Un poet al atitudinilor spirituale oscilante, dar de o vervă neostoită, este ***Tudor Arghezi***. Eugen Lovinescu găsea asemănări între virtuosul esteticii urâtului în poezia românească şi un creator ca Baudelaire, asemănări detectabile în „amestecul macabrului cu senzualitatea"[1354]. Criticul mai fixa însă ca repere ale comparaţiei „scăparea în paradox" şi sadismul comun poetului parizian şi lui Tudor Arghezi din **Litanii** [1355]. Se ajunge, astfel, la discuţia despre „modernismul baudelairian"[1356] al autorului **Cuvintelor potrivite**, despre latura demonică a inspiraţiei sale, fără a fi remarcată îndeajuns complexitatea funciară a spiritualităţii argheziene.

Versurile **Psalmilor** sunt străbătute de o anxietate declanşată de imposibilitatea cunoaşterii transcendentale, de *cenzura transcendentă* impusă deschiderii cosmice al geniului: „*O neliniștită patimă cerească/Brațul mi-l zvâcnește, sufletul mi-l arde"*[1357]. Nesatisfacerea „*patimii*" determină recluziunea în scepticismul demonic, în anonimatul descompunerii morale: „*Vreau să pier în beznă și în putregai,/Nencercat de slavă, crâncen și scârbit"*[1358]. De altfel, caracteristica generală a **Psalmilor** o constituie continua interogare a divinităţii inabordabile şi insondabile - prilej pentru revolta titanianã: „*Cercasem eu, cu arcul meu,/Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria*". Invocatorul perseverent al divinităţii dezvoltă o foarte personală teologie catafatică, căci: „*Ispitele ușoare și blajine/N-au fost și nu sunt pentru mine./În blidul meu ca și în cugetare,/Deprins-am gustul otrăvit și tare*"[1359]. Aceasta este şi cauza pentru care Eugen Simion menţiona, în legătură cu poezia religioasă a lui Arghezi, o *temă a urcuşului*, „pusă în legătură cu simbolul unei damnaţiuni absurde"[1360]. Imaginea psalmistului modern se conturează ca o emblemă a nonconformistului religios ce caută rezolvări poetice la dilemele dogmatice şi conferă versului înalte demnităţi metafizice. Nu ne mai întâlnim cu retoricul *poeta vates,* ci cu o poetică a religiozităţii contestatare, proprie unei individualităţi puternice, cu înclinaţie fermă către *disputatio*: „*Tare sunt singur, Doamne, și piezișː/Copac pribeag uitat în câmpie,/Cu fruct amar și cu frunziș/Țepos și aspru-n îndârjire vie.*"[1361]. Impulsul iniţial al titanului arghezian este specific genialităţii interogatoare, mistuită de dorinţa comprehensiunii complete: „*Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă/Și te scrutez prin albul tău veșmânt/Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă/Nengenuncheată firii de pământ"*[1362]. Conştient de excelenţa fiinţei sale şi provocat de reticenţa la dialog a Creatorului, geniul se transformă în titan, titan ce rămâne suspendat între teluric şi uranic, străin de orice matrice existenţială: „*Pe coate cu luceferi, spoit pe piept cu aur/Și tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?*"[1363]. Justificarea combativităţii

---

[1351] Ibidem, p. 75.
[1352] Ibidem, p. 90.
[1353] Ibidem, p. 94.
[1354] E. Lovinescu, **op. cit.**, vol. II, p. 230.
[1355] Idem, p.232.
[1356] Idem, p.234.
[1357] Tudor Arghezi, **Versuri**, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 12.
[1358] Idem, p. 13.
[1359] Idem, p. 17.
[1360] Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. I, Editura Litera, Chişinău, 1998, p. 21.
[1361] T. Arghezi, **op. cit**., **Psalm**, p. 24.
[1362] Idem, p. 34.
[1363] Idem, **Nehotărîre**, p. 42.

susţinute, a înfruntărilor metafizice constante, se face prin invocarea unei geologii sufleteşti abrupte: „*Sufletul meu de piscuri mari de piatră*”[1364].

În volumul **Flori de mucegai**, din 1931, este dezvoltat motivul sufletului căruia i s-a prescris un *fatum* dureros, generator de inadaptabilitate; incapacitatea de a se face înţeles ajunge să declanşeze o revoltă ce se perpetuează indefinit, o adevărată „*streche*”. Unui astfel de damnat nu-i mai este acordată nici măcar posibilitatea faustică – absurdă, dar analgezică – a alianţei cu forţele întunericului:. „*Îmi caut leacul/Şi la Dumnezeu şi la Dracul,/Degeaba./Văzduhul mă ustură ca leuşteanul şi ceapa*”[1365]. Niciodată Arghezi nu va concede clipei de beatitudine supremă, clipă aşteptată cu nerăbdare de goetheanul Mefistofel (*Verweile doch, du bist so schön*). De aceea poetul se refugiază într-un „realism fantastic”[1366], aşa cum îl definea Eugen Simion, un realism populat de monştri ce au „acea exactitate vizionară pe care o au desenele lui Goya”[1367].

Asemenea geniului eminescian, nici celui arghezian nu-i este hărăzită comuniunea spirituală cu semenii săi, de unde rezultă o anumită atonie emoţională în ordinea afectelor habituale: „*Ştii suferi, iubi şi mângâia,/Îndepărtat de oameni şi de tine,/Dar bucurii, tânjire şi suspine/Nu aburesc oţelul şi sticlirea ta*”[1368]. Va trebui să vină anul 1956 pentru ca pana artistului să se înflăcăreze într-o **Cântare omului** ce proclamă eroismul făpturii umane în universul privat de oblăduirea proniei divine: „*Tu ţi-ai învins pământul, mormântul şi destinul*”[1369]. Mândria rasei umane este acum *născocitorul*, cel ce îşi asumă jertfa prometeică: „*Într-un avânt sălbatec te-ai dus până la stele/Şi te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele*”[1370]. Conflictul metafizic îşi găseşte, aşadar, rezolvarea aproximativă în glorificarea gestului altruist, în renunţarea la „*gâlceava*” cu Creatorul în favoarea implicării totale în experienţa perisabilă a unei umanităţi aflate în neobositã ebuliţie. Arghezi se va pronunţa pentru *titanismul faustic*, al asumării totalităţii experienţei: „*Înaltul să-l cuprind în mine şi adâncul ca-ntr-un caier,/Să-adun în mine tot ce-i rază, tot ce-i vaier,/Să mă lărgesc ca omenirea, să mă zbat şi să veghez,/Asemenea ei, la urmă, însumi să naufragiez*”[1371]. Un titanism ce se hrăneşte din contestaţie şi exces şi care se menţine în afara sferei demonismului mai ales prin disponibilităţile sale comprehensive, prin adăstarea în preajma *theoriei*.

•

Un romantic cu viziuni expresioniste este şi ***Aron Cotruş***, cel care în a doua sa culegere de versuri, **Sărbătoarea morţii** (1914 – 1915), priveşte prin **Geamurile sângerii** ale războiului şi îşi încarcă retina cu imagini terifiante: „*În râu par'c-au căzut macabri sori,/Şi apele murdare le-au aprins…/În râu par' c-au căzut macabri sori/Ş-acum plutesc pe apele murdare…*”[1372]. De la metafora cosmică se trece la mesajul mai puţin cifrat al alegoriei conflagraţiei mondiale, văzută ca un carnagiu tribal: „*Războinicii brutali,/Războinicii de-atât omor sătui,/Privesc pământul cu priviri de gâde,/Iar demonul distrugerii azi râde,/La cea mai mare sărbătoare-a lui…*”[1373].

Volumul cu titulatură oximoronică, **Neguri albe,** din 1920, aduce, - în acelaşi vers colţuros şi cu măsuri inegale, asemănător cu cel al lui Hasdeu, dar folosit din plin şi de Arghezi - răbufnirea titanică izvorâtă dintr-o vitalitate deconcertantă: „*Cu dizgust imens, cu-ncredere nebună,/Cu jind sălbatec, diavolesc,/Nu ştiu de ce,/Mă opintesc/Spre culmile ce-n neguri se înglugă -/Pământule,/N-am fost, nu ţi-oi fi slugă!*”[1374]. Purtat de elanul dezmărginirii interioare, poetul apelează la modul liric al confesiunii, abandonând orice trucaj imagistic: „*Căci m-am născut cu dorul de lucruri uriaşe*”[1375]. Se

[1364] Idem, **Inscripţie pe un portret**, p. 64.
[1365] Idem, **Streche**, p. 122.
[1366] E. Simion, **op. cit.,** p. 42.
[1367] Ibidem.
[1368] T. Arghezi, **op. cit.**, **Suiş**, p. 252.
[1369] Idem, vol. II, **Pînă atunci**, p. 7.
[1370] T. Arghezi, **op. cit.**, **La stele**, p. 9.
[1371] Goethe, **Faust**, p. 99.
[1372] Aron Cotruş, **Versuri**, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 40.
[1373] Ibidem, p. 48.
[1374] Ibidem, p. 79.
[1375] Ibidem, p. 78.

verificã, astfel, setul de comparaţii cu substrat titanesc întrebuinţat de Perpessicius pentru a caracteriza un poet care are „destinul unui leu din Numidia, închis în cuşca cu gratii a unui circ roman" şi întruchipează „un soi de Prometeu, devorat de propriile-i năzuinţi"[1376]. Şi George Călinescu observa apartenenţa organică a lui Aron Cotruş la „familia poeţilor barocului giganticului, ai mesianismului apocaliptic (linia Walt Whitman, Verhaeren, Blok, Bjelyi, Esenin)"[1377], în timp ce Ov. Crohmălniceanu vorbea de „acea *Formlosigkeit* a unei întinse părţi din lirica expresionistă"[1378].

Simbolul vegetal preferat al poetului este bradul (ales cândva şi de B. P. Hasdeu), adevărat *axis mundi* ce ţinteşte **Către cer**. Totuşi, verticalitatea cutezătoare nu funcţionează ca un principiu de ordine, întrucât corespondentul uman al bradului este **Nebunul**, în fapt un titan ce nu-şi poate controla năprasnica forţă: „*În pieptul meu se zbat puteri de uriaș/cum nicicând n-au mai fost pe lume-ntr-altul…/și tari cum e bazaltul/sunt mușchii supți pe brațu-mi uriaș*"[1379]. Ca şi în cazul lui Eminescu, titanismul nu se rezumă la o exhibare a forţei brute, ci creşte către tragismul genialităţii: „*O, creierul: coroana mea de aur,/întregul meu tezaur!/O, creierul: coroana mea de spini*"[1380]. Exortaţia este, adesea, modul liric ales de Cotruş pentru a-şi traduce în cuvânt explozia temperamentală: „*Ciocan să-ţi fie vrerea; răbdarea: nicovală/Dac-ai căzut o clipă în marea-nvălmășealã,/Mai dârz,/Mai drept, te scoală!*" (**Ciocan Să-Ti Fie Vrerea)** [1381]. Dispoziţia artistului este romantică, înrudită cu entuziasmul antiburghez al lui Mickiewicz: „*Dacă m-arunc năvalnic unde e lupta mare,/Nu-mi stăviliți avântul cu micul vostru sfat*"[1382].

Cu volumul **Mâine** (1928), poetul se retrage în munţii Transilvaniei deoarece, aşa cum însuşi mărturiseşte, **Aici E Dârzia-Mi Toată**: „*Aici e dârzia-mi toată!/Cu inimă neînfricată/ca Horia/crunt/vreau să-nfrunt/a nedreptăților roată…*"[1383]. Muntele, *topos* al confluenţei titanismului cu genialitatea, este şi locul unde **Întrebările se-nfing în mine ca nişte sîrme ghimpate**: „*O, nici un deal nu-i așa de nalt ca dealul gândului!*"[1384].

Ov. Crohmălniceanu considera că „acumularea de epitete ale grandiosului în înşiruiri nesfârşite" şi „fluxul exaltant al limbajului vaticinar"[1385] diminuează imagistica şi plasticitatea cuvântului, iar „funcţia principală poetică o preia patosul activist"[1386]. Aron Cotruş a beneficiat, totuşi, de revoluţionarea arghezianã a limbajului poetic; lirismul său nu mai apelează la modalităţile expresivităţii romantice, selectând – ca principală formulă stilistică – doar hiperbola. Scriitorului transilvănean îi revine, mai cu seamă, meritul de a fi creat un limbaj poetic generator de motricitate sufletească în direcţia eroismului şi excepţionalului. Tot ca un erou – al graiului – este descris şi Eminescu, în poemul omonim din 1939, căruia Cotruş i se adresează mai mult decât admirativ cu „*Dante valah, Măria-Ta"* şi-i atribuie modificarea glorioasă a destinului României în modernitate: „*râvnind nemărginirea și înaltul,/hamal cu fruntea-n cer, hamal de fier,/ai ridicat năprasnic din străfunduri supt, stingher,/ca pe-o minune nouă-, țara asta,/i-ai înălțat în soare, peste lume creasta,/ca nimeni altul…"*[1387]. În faţa acestei admiraţii nestăvilite, zămislitoare de mari energii poetice, portretul intelectual al lui Eminescu, realizat deseori în manieră negativistă de atâţia alţii („un profet național *à rebours*"[1388]), se anihilează de la sine.

•

[1376] Perpessicius, **Aron Cotruş: „În robia lor"**, în **Opere**, 2, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 201.
[1377] G. Călinescu, **Compendiu**, p. 337;
[1378] Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.,** vol. II, p. 520.
[1379] A. Cotruş, **op. cit.**, p. 120.
[1380] Ibidem, p. 125.
[1381] Ibidem, p. 166.
[1382] Adam Mickiewicz, **op. cit**., **Corăbierul**, p. 34.
[1383] A. Cotruş, **op. cit**, p. 183.
[1384] Ibidem, p. 185.
[1385] Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, p. 521.
[1386] Ibidem, p. 524.
[1387] A. Cotruş, **op. cit.**, p. 257.
[1388] E. Cioran, **op. cit**., p. 25.

Primul volum de versuri al lui ***Lucian Blaga***, **Poemele luminii** din 1919, se deschide cu un poem (**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**) ce îndeplineşte funcţia de profesie de credinţã a geniului artistic împresurat de decorul tot mai indiferent la sortilegiile artei al lumii moderne: „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/şi nu ucid/cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/în calea mea/în flori, în ochi, pe buze ori morminte*”[1389]. Poetul se dezvãluie, în timpurile moderne, ca un proteguitor al vieţuirii „întru mister şi pentru revelare”; fãptura sa, cuprinsã de elanul pur al bucuriei de a lua contact cu minunãţiile create de divinitate, se lansează într-un dans primitiv, eliberator de energii mistice: „*O, vreau sã joc, cum niciodatã n-am jucat!/Sã nu se simtã Dumnezeu/în mine/un rob în temniţã – încãtuşat./Pãmântule, dã-mi aripi:/sãgeatã vreau sã fiu sã spintec/nemãrginirea,/sã nu mai vãd în preajmã decât cer,/deasupra cer,/şi cer sub mine -/şi-aprins şi-n valuri de luminã/sã joc/strãfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ca sã rãsufle liber Dumnezeu în mine, sã nu cârteascã: << Sunt rob în temniţã!>>*”[1390]. Ov. S. Crohmãlniceanu identifica originile nietzscheiene ale vitalismului dionisiac[1391] ce permează substanţa versurilor de tinereţe ale poetului. Tratând despre „poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic”, capitol la care îi încadra pe Lucian Blaga şi pe Alexandru Philippide, istoricul literar remarca faptul cã „eul liric cunoaşte o irepresibilã dilatare cosmicã, pãrãseşte carcera individualitãţii şi, mânat de porniri copleşitoare, tinde sã se reverse asupra lumii, imprimându-i elanul sãu vital”[1392]. Despre influenţa lui Nietzsche vorbise şi Eugen Lovinescu, acuzându-l pe tânãrul poet de atonie emoţionalã şi de faptul cã transpunea în poezia sa doar „senzaţia freneticã”, provocând, astfel, o „reducere la senzaţie a emoţiei”, iar prin surprinderea descompunerii „împinse pînã la pulverizare” a sentimentelor, criticul credea a fi descoperit „insuficienţa lirismului modern”[1393], în totalitatea lui.

„Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descopere ca improprie”[1394]. Vitalismul blagian nu este rod numai al sugestiilor nietzscheiene sau expresioniste, ci şi al datului etnic, conform cãruia poetul este un avatar al strãmoşului comun unui întreg neam: „*Se spune cã strãmoşii, cari au murit fãrã de vreme,/cu sânge tãnãr încã-n vine,/cu patimi mari în sânge,/cu soare viu în patimi,/vin,/vin sã-şi trãiascã mai departe/în noi/viaţa netrãitã*”[1395]. Explozia aceasta energeticã va fi interiorizatã, urmând să fie redată prin intermediul unei religiozitãţi vulcanice: „*Dar munţii – unde-s? Munţii,/pe care sã-i mut din cale cu credinţa mea?*”[1396]. Spiritul artistului rãmâne, la aceastã epocã, sub semnul dionisiacului intempestiv, oricât de complex ar fi deghizat acesta sub haina simbolurilor creştine. Când nu construieşte poezia în jurul unui conţinut epic, tânãrul Blaga adoptã metoda directã a confesiunii: „*Nu-mi presimţi tu nebunia când auzi/cum murmurã vieaţa-n mine/ca un izvor/nãvalnic într-o peşterã rãsunãtoare*?”[1397].

Voluptãţile pãgâne, pe care poetul nu şi le poate reprima, nu constituie nicidecum un motiv de lamentaţie în marginea firii pãcãtoase a fiilor lui Adam: „*Spre soare râd!/Eu nu-mi am inima în cap,/Nici creieri n-am în inimã./Sunt beat de lume şi-s pãgân*!”[1398]. Demonia are ca sursã tocmai separaţia dintre *minte* şi *inimã;* iraţionalul şi raţionalul constituie douã aspecte complementare ale naturii umane şi, rãpit de fluxul nestãvilit al fantaziei, Blaga reinterpretează doctrina creştinã într-un mod original, mărturisind în favoarea unei învăţături (*airesis*) neortodoxe: „*Ca un eretic stau pe gânduri şi mã-ntreb:/De unde-şi are raiul -/lumina? – Ştiu: Îl lumineazã iadul/cu flãcãrile lui*!”[1399]. De la o eroticã panic-naturistã şi de la o religiozitate cu infuzii maniheiste, nu mai rãmâne decât un pas

---

[1389] Lucian Blaga, **Poezii**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 9.
[1390] Idem, **Vreau sã joc**, p. 11.
[1391] Ov. S. Crohmãlniceanu, **Literatura românã între cele douã rãzboaie**, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 219.
[1392] Ibidem, p. 220.
[1393] Eugen Lovinescu, **op. cit,**, p. 179.
[1394] L. Blaga, **Trilogia culturii, Orizont şi stil**, p. 3.
[1395] L. Blaga, **op. cit.**, **Linişte**, p. 16.
[1396] Ibidem, **Dar munţii – unde-s?**, p. 19,
[1397] Ibidem, **Nu-mi presimţi?**, p. 20,
[1398] Ibidem, **Lumina raiului**, p. 21,
[1399] Ibidem, idem,

până la veneraţia panteistă a creaţiei ca *imago Dei*, iar poetul şi-l asumă fără zăbavă: „*De ce-n aprinse dimineţi de vară/ mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ şi-ngenunchez în faţa mea ca-n faţa unui idol?*”[1400].

Volumul **Paşii Profetului**, din 1921, reia multe din pulsaţiile energetice, din acea *sauvagerie* a **Poemelor luminii**, reuşind o îmbinare a titanismului cu demonismul, precum în poemul cu titlu exortativ **Veniţi după mine tovarăşi!**: *„C-un chiot vreau astăzi să-nchin/În cinstea sălbaticei mele minuni*” sau „*Sunt beat şi aş vrea să dărâm tot ce-i vis,/ce e templu şi altar!*”[1401]. Aceeaşi tinereţe debordantă se face simţită în **Daţi-mi un trup voi munţilor**, unde poetul-titan simte nevoia de a-si înveşmînta sufletul entuziast într-o materie minerală, inexpugnabilă prin duritatea ei. „*Lutul slab*” al cărnii se dovedeşte nevolnic pentru „*străşnicul suflet”* al celui ce-şi doreşte un trup de stâncă, trup în care „*nebunia în plin*” să se poată „*descărca*”. Munţii înşişi se vor dovedi insuficienţi pentru cuprinderea anvergurii sufleteşti a poetului ce, în gradaţie ascendentă, îi solicită acum Pământului: „*fii amfora eului meu îndărătnic*”. Natura titanianã va dezvolta un eros pe măsură, iubirea sa cotropind universul în toată necuprinderea lui: „*Când aş iubi,/mi-aş întinde spre cer toate mările/ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,/spre cer/să-l cuprind,/mijlocul să-i frâng/să-i sărut sclipitoarele stele*”[1402]. Elanul sentimentului este acompaniat, însă, de o tensiune cogitativă ardentă şi *Lumea* este chemată să „*răcorească*” „*fruntea-nfierbântată/ca nisipul dogorât*”[1403] a..geniului-profet.

Vitalitatea universului poetic blagian, simbolizată de ludicul panic şi de entuziasmul ditirambic, este diminuată, treptat, de înstăpânirea unui alt eon al Spiritului universal, eon ce aparţine unei divinităţi mâhnite, saturniene: „*Subt clopot de vecerne Pan e trist./Pe-o cărăruie trece umbra/de culoarea lunii/a lui Crist.*”[1404]. Mini–ciclul de poeme **Moartea lui Pan** anunţă tocmai anxietatea expresionistă, a cărei tensiune - consideră Ov. S. Crohmălniceanu[1405] – poate fi comparată numai cu cea din poeziile lui Georg Trakl. Demonismul noii ordini a invadat armonia naturală a vechii organizări universale şi, odată cu el, viziunile poetului preiau, leit-motivic, imaginea devastată a unei *Menschneitsdämmerung*[1406]. O altă serie de poeme reunite sub un titlu de rezonanţă medievală, **Pustnicul**, continuă să redea, într-o atmosferă faustică, efectele dezagregării paradisului panic. Glasul Spiritului Pământului exprimă patima barocă de a reuni într-un singur tot două naturi absolut incompatibile, spiritul şi materia: „*Din veci mă arde-acelaşi gând:/să fii pământ – şi totuşi să luceşti ca stea!*”[1407]. Realităţile contrastante se înfruntă neîncetat „*în spaţiul nespaţial al cerului*”[1408], culminând cu provocarea lansată divinităţii de un Lucifer mai mult byronian decât miltonian: „*De câte ori priveam această ordine divină/şi lumea văduvă de cel din urmă strop/de minte,/aş fi voit în faţa Celui Veşnic blând să mă ridic/în arătarea mea de şarpe fără vină -/şi îmbiindu-i mărul cunoştinţei/umilit să-i zic:/Nu ţi-ar strica Înalt-Prea-Sfinte/să guşti din el şi Tu un pic*”[1409]. Sub tiparul unei moralităţi medievale, Blaga, asemenea lui Eminescu în **Demonism**, inversează ordinea spirituală consacrată, fără ca luciferismul său să mai cunoască revolta marilor romantici – un demonism veleitar, aşadar, menţinut la nivelul monologului interior, relevând epuizarea comoţiei expresioniste cu mult timp înaintea survenirii catastrofei.

•

Dezolarea decorului de factură expresionistă îi este caracteristică şi lui ***Alexandru Philippide***, relevantă, în acest sens, fiind chiar titulatura volumului său de versuri din 1922, **Aur sterp.** Într-un grupaj de poeme denumit **Popasuri pe marginea vremii**, poetul, ce trăieşte mintal un solstiţiu al vârstei sistemului solar, se întreabă dacă: „*Bătrânul Soare orb trăieşte încă*”[1410].

---

[1400] Ibidem, **Pax Magna**, p. 34,
[1401] L. Blaga, **op. cit.**, p. 42,
[1402] Ibidem, p. 50,
[1403] Ibidem, **Strigăt în pustie**, p. 53.
[1404] Ibidem, **Umbra**, p. 58.
[1405] Ov. S. Crohmălniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 227.
[1406] Ibidem, p. 230.
[1407] L. Blaga, **op. cit.**, p. 61.
[1408] Ibidem, p. 65.
[1409] Ibidem, p. 69.
[1410] Al. Philippide, **Poezii. Proză**, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 16.

Scena lumii devine un **Desen murdar** pe care spaţiul şi timpul se dezagregã deopotrivã: „*Vãzduhu-n zdrenţe-atârnã pe câmpie./[…]/Pe-aicea vântul suflã veşnicie,/Şi Timpul, prin noroi, pãşeşte strâmb!*”[1411]. Contaminatã în profunzime se dovedeşte a fi şi substanţa umanã cea mai sensibilã, *psyché*, asemuitã acum unui **Ţintirim**, cãci: „*Dacã priveşti în suflet mult, ţi-e frig*”[1412]. Discordia (***νεῖκος***), de care vorbea Empedocle, transformã universul într-un **Preludiu de toamnã** cu sonoritãţi sepulcrale: „*Pe-un deal, la margine de târg, umflat/Şi vânãt, soarele s-a spânzurat*”[1413]. Poetul trãitor **În preajma veşniciei** anunţã iminenţa unui cataclism insolit, ca mãsurã punitivã aplicatã unei rase cãzute în *hybris*: „*Îndatã clopotele au sã zboare/În cavalcadã cãtre soare, Şi-au sã se-ntoarcã liniştit, la trap,/Sã ne cadã pe cap,/Sã ne cadã pe cap*”[1414]. Este sfârşitul epocii romantice pe care Hölderlin şi-o imagina înflorind sub semnul masculin al lui Apollo: „*Soare, tu floare a florilor mele*”[1415], dar şi un avertisment dat civilizaţiei reificatoare, în directă descendenţă eminesciană.

Ceea ce-l evidenţiazã pe Al. Philippide, însã, este rolul jucat, alãturi de Lucian Blaga, în reorientarea poeziei române cãtre „ameţitoarele visuri cosmice eminesciene”[1416]. Ov. Crohmãlniceanu considera cã eul poetului se „cosmicizeazã”[1417] prin impersonalizare – caz identic cu cele ale lui Baudelaire şi Mallarmé -, având ca rezultat un „copleşitor avânt romantic” ce reuşeşte sã înalţe spiritul „deasupra dezastrelor existenţei la o ardenţã rece, idealã”[1418]. Rãzvrãtitul din **Izgonirea lui Prometeu** a fost comparat cu „Prinţul” arghezian ori cu supraomul lui Nietzsche[1419], în ceea ce priveşte inadaptabilitatea sa funciarã la o umanitate oportunistã. Dar titanul rãstignit în Caucaz este, la Philippide, în primul rând un vagant galactic, însetat de acţiune şi refractar la perpetuarea în rãgaz: „*Mã voi urca spre soarele puternic,/Sã-ntâmpin vremea nouã-n drumul meu*”[1420]. Acest alter-ego al poetului rãmâne un obsedat al luminii percepute spaţial, ca drum de parcurs cãtre necunoscut, şi patima sa se situeazã dincolo de orice rãsplatã ori sancţiune venitã din partea semenilor: „*Ca un vulcan lumina-n mine fiarbã!/[…]/Bulboana soarelui clocotitor/Pe veşnicie sã mã soarbã*”[1421]. Idealismul solar al eroului lui Shelley rãmâne în vigoare şi la poetul român, cãci, şi la el, Prometeu reprezintă: „tipul celei mai înalte desãvârşiri a naturii morale şi intelectuale, care, mânat de cele mai curate şi mai îndreptãţite imbolduri, nãzuieşte spre cele mai bune şi mai nobile ţeluri”[1422].

Sub semnul titanismului debuteazã şi volumul din 1930, **Stânci fulgerate**, poemul **Frontispiciu** proclamând materialitatea asprã a substanţei sufleteşti: „*Mi-am plãmãdit un suflet din ţãndãri de bolid,/Aerian şi aspru, cu nostalgii de vid”*. Ov. Crohmãlniceanu observã cã mijloacele expresioniste folosite aici sunt „destinate sã împingã imagistic orice teme cãtre un plan *stihial*”[1423]. *Psyché* are însã sensibilitãţile ei, pe care şi le protejeazã izolându-se într-un timp glacial, caracteristic genialitãţii pure: „*Când clipa pãmânteanã apasã greu pe gând/Desfãşur albul viscol al stelelor în mine*”[1424].

Spre sfârşitul carierei poetice, Al. Philippide ajunge sã practice un **Monolog în Babilon** (1967), prilej de a-şi manifesta uimirea în faţa unei schelãrii alambicate şi proliferate la modul demonic, cãreia este imposibil sã-i afle **Tainicul ţel:** „*Era un vãlmãşag imens de scãri,/Asemeni unei uriaşe schele/Care-astupase cele patru zãri./Şi eu urcam şi coboram pe ele.//De lemn, de marmurã, de lut, de*

---

[1411] Ibidem, p. 20.
[1412] Ibidem, p. 25.
[1413] Ibidem, p. 26.
[1414] Ibidem, p. 31.
[1415] **Antologia poeziei romantice germane, Gotthard,** trad. de Al. Philippide, p. 43.
[1416] Ov. S. Crohmãlniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 256.
[1417] Ibidem, p. 260.
[1418] Ibidem, p. 270.
[1419] Ibidem, p. 266.
[1420] Al. Philippide, **op. cit.**, p. 43.
[1421] Ibidem, p. 44.
[1422] Shelley, **op. cit**., p. 342.
[1423] Ov. S. Crohmãlniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 267.
[1424] Al. Philippide, **op. cit.**, p. 47.

*fier,/Şi vechi şi noi, şi simple şi luxoase,/Ce arhitect nebun le ridicase,/Haoticã grãmadã, cãtre cer,/Într-un avânt de trepte hãrţãgoase*?"[1425]. În tot acest haos cu aparenţe de ordine strãfulgerã un crâmpei de sens, însã el este pervertit şi resemantizat la modul negativ: „*Şi sus, ca stâlpnicii din vremi strãvechi,/Rânjindu-şi colţii şi ştergându-şi pumnii,/Un Demon sta pe creştetul columnii/Şi mã privea ca un prieten vechi*"[1426]. Observaţia cã „prin onirismul lucid al poetului luãm contact cu marile mituri gnoseologice"[1427] accentueazã forţa unui demers poetic ce recurge la absurdul grotesc pentru a releva mai bine combustia spiritualã a unei umanitãţi în derivã. În contra acestei aberaţii civilizatoare poetul imagineazã – obsesie expresionistã – o **Rãzvrãtire** a naturii – „*visez o rãzvrãtire a lumii vegetale*" – care nu face decât sã potenţeze demonia unui univers aflat într-o expansiune hibridã şi imprevizibilã: „*Eucalipţi şi cedri cu braţe uriaşe/Şi baobabi bubonici cu trupul numai noduri/Se nãpustesc nãprasnici spre marile oraşe/Zdrobind palate, fabrici, gãri, hale, turnuri, poduri//[…]//Şi arbori fãrã nume, giganţi cu braţe-cãngi,/Ies fioroşi din junglã cu uraganu-n coarne/Purtând, drept coliere, şerpi boa şi, drept goarne,/Maimuţe urlãtoare împleticite-n crengi*"[1428]. Periplul poetului se va încheia **Prin nişte locuri rele**, adevãrate bolgii *à la* Lautréamont, un „*şuvoi de zidãrie*" din care fiinţarea este eliminatã, şi care are drept luminãtor celest „*Un fel de soare alb şi lãbãrţat,/Bulboanã-n cer de şapte ori mai mare/Decât obişnuitul nostru soare*". Acest. soare-hidrã domneşte peste o „*metropolã funerarã*", în fapt „*Un încãlcit amestec uriaş/De scãri, de stâlpi, de bolţi, de monumente,/Îngrãmãdiri de piatrã şi de fier,/Sucite-arhitecturi arborescente/Escaladând vãzduhul pân-la cer,/Un babilon de turnuri şi palate*"[1429]. Reiterând viziunea eminesciană din **Privesc oraşul furnicar…,** poetul modern aduce în plus spaima de o biologie hipertrofiatã, creând imaginea coşmarescã a unei mişunări pestilenţiale: „*Vedeam un furnicar de oameni, dar/Nu desluşeam o singurã figurã.//Parc-ar fi fost o mare vietate,/Ca mugurii aceluiaşi polip,/Un trup în mii de trupuri îmbinate/Şi-n mii şi mii de feţe-acelaşi chip*"[1430]. Întoarcerea, din ce în ce mai hotãrâtã, cãtre estetica urâtului expresiv – desfiinţarea claritãţii conturului şi contorsionarea liniei drepte sau ondulate la modul elegant -, Al. Philippide o practicã în semn de protest faţã de reificarea substanţei umane – un inadaptat romantic, aşadar, într-un univers poluat, *urbi et orbi*, de o trufie tehnicistã, dezumanizantã, un univers în care Apollo a fost înlocuit de un „*Ochi alb şi orb holbat pe-albastra boltã*"[1431].

•

Tradiţionalismul lui ***Vasile Voiculescu*** diferã de cel al lui Ion Pillat şi prin convulsiile stihiale ale peisajului interior şi exterior, el creând ceea ce Ov. Crohmãlniceanu numeşte un „peisaj ciclopic". Nuanţa eticã a versului voiculescian se traduce într-o titanomahie a sentimentelor morale, încleştare redatã cel mai expresiv la nivelul stilistic al alegoriei. Dar şi alegoriile sale – intuia acelaşi critic – sunt chemate „sã figureze procese morale" care se dovedesc „mai totdeauna dramatice" şi „implicã o luptã grea între spirit şi materie, aceasta din urmã caracterizându-se prin marea ei duritate şi rezistenţã mineralã"[1432]. Tot Ov. Crohmãlniceanu opina cã autentica personalitate artisticã a poetului se dezvãluie o datã cu apariţia volumului **Pârgã** (1921), unde natura lui „telurică, înfioratã de puternice aspiraţii spirituale"[1433], se manifestã în toatã complexitatea sa. Volumul, de altfel, conţine mesajul unui **Prometeu** introvertit, titan al bãtãliei pentru redutele sufleteşti, prea puţin interesat de ciocnirile cu un Olimp ce preţuieşte forţa brutã:. „*Ci, ne-ncetat ciocnindu-mã cu mine,/M-am strãduit sã scapãr singur eu*"[1434]. Eroul voiculescian îşi

[1425] Ibidem, p.95.
[1426] Ibidem, p. 98.
[1427] Ov. S. Crohmãlniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 281.
[1428] Al. Philippide, **op. cit.**, p. 102.
[1429] Ibidem, p. 121.
[1430] Ibidem, p. 123.
[1431] Ibidem, p. 128.
[1432] Ov. S. Crohmãlniceanu, **op. cit.**, vol. II, p. 290.
[1433] Ibidem, p. 289.
[1434] Vasile Voiculescu, **Poezii**, Ed. Porto-Franco, Galaţi, 1995, p. 9.

marchează viziunile angelice cu note contrapunctice la o *ars poetica* aflată cu precădere sub semnul numinosului: „*Ureazã-mi luptã, nu-mi ura izbândã*" (**Ureazã-mi**) [1435].

Culegerea de versuri **Urcuş**, din 1937, îl aduce în prim plan pe **Noul vânãtor** care: „*Pe piscuri reci de cifre-şi trece anii/Şi munţi de slove-ncãlecând mereu,/El umblã pe-nãlţimile Satanii/Cu gândul de-a vâna pe Dumnezeu*"[1436]. Actorul liric evoluează pe dimensiunea arghezianã a lui *sau-sau*, însã, în adâncuri, poetul-demiurg, deşi aflat în crâncenã încleştare cu nãzãririle cãrnii, nu oscilează real între polul plus şi polul minus - direcţia este una singurã, ascensionalã.

În **Întrezãriri** (1940), psalmistul modern intonează **Cântecul omului**, înãlţând fiinţa la demnitatea geniului nepãmîntesc: „*Sunt soi neîmpãmântenit./Atârn de-o altã-mpãrãţie,/[…]/Şi din cereasca panoplie/Aleg doar duhul ascuţit*"[1437]. Aceeaşi detaşare eminesciană de regimul teluricului şi, totodată, aceeaşi exuberanţã vitalistã – comunã lui Arghezi şi Blaga – care-l face pe supra-omul inspirat sã se contemple în calitate de *axis mundi*: „*Cu pãrul meu se-nfãşurã pãmântul/Şi-nfipt în el stau grindã pentru glob*…"[1438]. Aspectul compozit, grevat de tensiuni interioare inexorabile, al sufletului învins de ispita creaţiei lirice devine şi mai pregnant în **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginarã de V. Voiculescu**, publicate postum în 1964. Aici, creatorul îşi revendicã pãtimaş condiţia de geniu-artist, orgolios, dar şi arzând în vãpãile iubirii: „*Eu îmi clãdesc sonetul în piscuri, o cetate/Cu rimele creneluri şi orice vers un zid*"[1439] (**Sonetul CLXII**). Când iubirea se lasã în voia plãcerilor carnale, demonice, ghimpele conştiinţei îl sfâşie nemilos pe cel care se bizuise prematur pe infailibilitatea lui spiritualã; asemenea lui W. Blake, îndrãgostitul trãieşte '*on the abyss of the five senses*'[1440] Traseul trãirilor estetice se încãpãţânează sã rãmânã unul oscilant, în fond uman tocmai prin imprevizibilitatea sa: „*În alba-ţi demonie cãzut fãrã scãpare,/Presimt ce-i veşnicia cu fiecare chin,/Şi simţuri-le-mi, şase nãpârci spãimântãtoare,/De tine asmuţite, mã-mbatã cu venin./De gerul voluptãţii durerile-mi scânteie*" (**Sonetul CCI**). Nereuşind sã rãmânã identic cu sine însuşi, poetul locuieşte un limb al contradicţiilor, peisaj sufletesc nesatisfãcãtor pentru apetiturile sale mistice, ceea ce nu-l determinã, totuşi, sã devinã un titan al luptei în contra şovãielniciei naturii umane. În pofida tribulaţiilor morale, crezul sonetistului are ca punct de plecare dictonul *homo sum*…: „*Şi plâng, Adam nemernic, la sacre porţi de rai,/Din iadurile-ţi nalte afarã când mã dai*…"[1441]. Cu referire la ineditul baroc al acestui ciclu de sonete, Zoe Dumitrescu-Buşulenga îşi exprima pãrerea cã „iubirea reia înfãţişãrile succesive din urcuşul gândirii poetice a lui Voiculescu, de la cea arzãtoare în trup la cea luminoasã şi purificatã a spiritului, la cea titanicã, prometeicã, demiurgicã, neclintit însã raportate la zenitul ideii, al creaţiei prime, al eternelor arhetipuri."[1442].

•

Poezia din a doua jumãtate a secolului XX evoluează, fatidic, sub o zodie demonicã. Cel mai eficient şi mai crud veac din istoria umanitãţii lasã urme sub formã de cicatrice şi în creaţia artisticã. Poeziile lui ***A. E. Baconsky***, reunite în 1969 sub titlul **Cadavre în vid**, tind sã surprindã, într-un limbaj complex metaforizat, deruta spiritualã a unei lumi ameţite de perspectiva mecanizãrii ori electronizãrii totale a vieţii individului tot mai mult rupt de naturã şi de firea sa intimã. Este mesajul emis de un poet care „crede în superioritatea artei – remarca Eugen Simion - ; poezia şi eseistica lui puţin scorţoasã, cultã în chip excesiv, însã profundã şi originalã, apãrã totdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, seniorial, pierdut în cerul marilor modele."[1443]. Dumitru Micu considerã cã Baconski contribuie la „estetizarea melancoliei" deoarece poezia lui

---

[1435] Ibidem, p. 13.
[1436] Ibidem, p. 44.
[1437] Ibidem, p. 54.
[1438] Ibidem, p. 61.
[1439] Îbidem, p. 87.
[1440] **An Anthology of English Literature, The Romantic Age, The marriage of Heaven and Hell,** („pe marginea abisului celor cinci simţuri", trad. n.), p. 41.
[1441] Vasile Voiculescu, **op. cit.**, p. 95.
[1442] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Ultimele Sonete în opera lui Vasile Voiculescu**, în *Viaţa Românească*, nr. 5, 1973, pp. 98-99.
[1443] Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. III, Editura Litera, Bucureşti, 1998, p. 29.

învederează „aplecarea către fluid, difuz, brumos, ceţos, evanescent, himeric. <<Metoda>> poetului, pronunţat impresionistă, este contemplaţia, plutirea în reverie.”[1444]. **Cadavre în vid** exploatează reveria inutilului, pe care o încearcă **Hamlet apocriful**, dezamăgit de lipsa de eroism a tragediei transpuse în modernitate: „*nu mai ai nici pe cine ucide/şi nici de cine să fii ucis*”[1445]. Universul modernităţii se compune din schematisme şi algoritmi ai formelor fără fond; non-sensul îşi perpetuează indigenţa zgomotoasă asemenea unui *perpetuum mobile* şi tablourile baconskiene tind să se apropie ca subiect, mai puţin ca generozitate a tuşei, de cele ale lui Al. Philippide: „*Doamne al visului, sângele/nu mai are venin – ghilotina/decapitează cadavre./un Nu, poate un Nu,/Ar mai fi de rostit/în această biserică goală/unde predică fără încetare,/o bandă de magnetofon”* (**Aleluia**).[1446]. Dispariţia leibnizienei *ratio sufficiens* face imposibilă orice transfigurare onirică a realităţii mutilate. Lumea-coşciug din poemul eminescian **Demonism** revine ca imagine orfic-malefică a unei existenţe golite de semnificaţie, asumată ironic ca o **Seară idilică**: „*Pune coşciugului coarde noi şi fii neprihănit trubadur/frumuseţii acesteia, închide ochii şi cântă/până când auzi-vei bulgării de ţărână/sunând în carcasa violoncelului tău.*”[1447]. Până şi înălţarea sufletească ce acompania **Cântecul cavalerului** este diluată de tristeţea emanată de un veac absurd; eposul glorios se încarcă de imagini ale funebrului: *„Am tăiat cu spada noaptea-ntreagă/până când în locul zorilor au venit corbii,/corbii erau heralzii absurdelor mele victorii/risipindu-mi numele urbi et orbi”*[1448]. În dezolarea generală, fostele simboluri romantice, generatoare de lirism la modul infatigabil, devin indezirabile şi nu mai reprezintă decât un act cultural revolut, un **Gând exilat**: „*pentru cine-mi mai toarnă şi luna/noapte de noapte în craniu/fosforul ei*?”[1449]. Primăvara, timp al palingenezei, a devenit un demonic **Anotimp electronic** din care se detaşează mai cu seamă **Martie falsul**, scenariu ratat al unei înjghebări artificiale ce încearcă să ţină loc de miracol al resuscitării naturii: „*false păsări adorm/sus în văzduh – şi falsul craniu/emite mesaje cifrate/falsului soare.*”[1450]. În felul acesta, un poet al impresiei redate cu ajutorul metaforei fastuoase demisionează de la incantaţia magic-benignă, adoptând proferarea blestemului ca unică metodă a exorcizării prezentului de fantasmele descumpănitoare ale viitorului.

•

Pentru ***Nichita Stănescu*** cel din primul volum, **Sensul iubirii** (1960), demonicul este echivalat cu ororile produse de războiu, orori surprinse într-o imagine extrem de dinamică: „*Războiul înfigea-n câmpie/săgeata trupurilor rupte*” (**Meditaţie de iarnă**)[1451]. **O viziune a sentimentelor**, volumul din 1964, plasat şi el sub semnul afectivului, descoperă pornirile ascensionale combinate, aşa cum se va întâmpla mai tot timpul la poetul care va cânta **Oul şi sfera**, cu un simţ „*rectiliniu*” al înregistrării datelor realului. Un **Cântec** descrie zbaterea incipientă a gândirii, tălmăcită în regim oniric: „*Visam tot timpul linii drepte/şi-o febră a plecărilor în sus*”[1452]. Pentru „acest tânăr Hyperion”, scria Eugen Simion, „cosmosul este un ansamblu de obiecte transparente, văzduhurile nu au tradiţionalele vămi, plutirea este o mirifică aventură”, criticul mai identificând şi o „*poetică a zborului* asociată cu o *poetică a diafanului*”[1453]. Această poetică este specifică romanticilor, care exaltă tinereţea şi anulează efectele trecerii timpului prin zborul vertical la viteze cosmice către raiul entuziasmului şi al inspiraţiei, zbor descris în **Oda tinereţii** a lui Mickiewicz: „*Scheletice lumi, fără inimi, nici duh./Dă-mi tu, tinereţe, aripa ta sfântă/Să zbor peste moartele lumi prin văzduh,/S-ajung paradisul din bolta cea mare:/Acolo, avântul stârneşte minuni,/Tulpinele noi legănându-le-n floare/Şi feţe-aurii în nădejdi le-nveşmântă*”[1454].

---

[1444] Dumitru Micu, **Limbaje lirice contemporane**, Editura Minerva, Bucuresti, 1988, p. 66.
[1445] A. E. Baconski, **Scrieri I – Poezii**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 320.
[1446] Ibidem, p. 320.
[1447] Ibidem, p. 324.
[1448] Ibidem, p. 331.
[1449] Ibidem, p. 336.
[1450] Ibidem, p. 349.
[1451] Nichita Stănescu, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 12.
[1452] Ibidem, p. 32.
[1453] E. Simion, **op. cit.**, vol. III, p. 87.
[1454] Adam Mickiewicz, **op. cit**., p. 11.

Cu începere din 1965, poetul îşi cere **Dreptul la timp**, în fapt un demers titanic ce se va concretiza prin **Îndoirea luminii**: „*Încercam să încordez lumina,/asemenea lui Ulisse arcul, în sala/de piatră a peţitorilor*". Atletul acesta are viziunea concreteţii razei solare pe care încearcă să o disciplineze prin *frângere*: „*Încercam să aplec lumina,/s-o frâng pe genunchi, ca pe o sabie,/dar tăişul ei îmi sărea din mîini,/retezîndu-mi degetele//…//Şi luam lumina în braţe/ca pe un trunchi de copac,/şi încercam să se lase-ndoită de mine*"[1455]. Încleştarea cu abstracţiunile, rămasă fără izbândă, îl aruncă pe noul Ulise într-o stagnare demonică, stază contemplativă având ca obiect abisul nocturn, funebru al eului întors asupra sa, ca oglindă tumefiantă a cosmosului: „*Stam la marginea unui lac negru/cu un singur ţărm -/(osul frunţii mele)/şi priveam prin el cum priveşti/printr-o lupă.//Priveam prin lentila neagră/a visurilor de noapte,/în adâncul pământului,/unde soarele cădea fâlfâitor*"[1456]. O aemenea resemnare tranzitorie îl convinge pe E. Simion să conchidă că „revolta nu mai ia forme titanice, înfrângerea nu mai trage după ea toate cerurile universului, poate şi pentru faptul că poetul modern se revoltă având, încă de la început, conştiinţa eşecului"[1457].

Geniul stănescian revine la dorinţa de ordine antropocentrică în **Laus Ptolemaei** (1968), ordine fastă pentru deschiderea cognitivă a creatorului pe portativ liric: „*O, foame,/tu îmi împodobeşti totdeauna creştetul/cu o aură de dinţi*" (**Axios, axios!**)[1458]. Anvergura pe verticală atinge, odată cu **Necuvintele** din 1969, tensiunea unui titanism demiurgic: „*Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că/eu l-am făcut pe Dumnezeu*"[1459].

Periplul cosmic al imaginaţiei poetice va avea ca rezultat ciclul de poeme din **Epica Magna** (1978), poeme ce avertizează asupra descompunerii universale în urma decesului spiritului coagulant. În **Roata cu o singură spiţă**, fostul entuziast al explorării spaţiale prin intermediul sentimentului îşi aminteşte cum: „*Mirosea a mort de pe altă planetă./Pe şirele spinărilor de cai/încolţea iarba şi o egretă./Mirosea a mort de pe altă planetă*"[1460].

În aceste condiţii, pentru a nu fi afectat de progresiva demonizare a lumii, poetul încearcă să se retragă în geometria plană a cuvântului – în fapt a necuvântului, ca negaţie a conţinutului semantic -, aşa cum atestă **O confesiune**: „*Aş vrea să locuiesc/în propriile mele cuvinte*"[1461]. Aceasta este şi explicaţia faptului că N. Stănescu începe să scrie în **Noduri şi semne** (1982), dând curs tentaţiei de a cifra cuneiform mesajul liric. Intenţia criptică nu va fi dusă până la capăt, însă; în **Nod 5** descrierea geniului ca *unitas multiplex*, ca supremaţie a fiinţei devine explicită: „*El era un singur ochi peste tot,/o singură gură de jur împrejur,/un singur piept peste tot,/o singură frunte de jur împrejur*"[1462]. Modelul, finalmente acceptat, rămâne geniul eminescian, expresie a condensării infinitului în finit, a plenitudinii umane: „*Cuvânt apăsând pe cuvânt/ce umbră de codri surâzând!/Gând apăsând pe gând,/ce luceafăr în noapte arzând!*" (**Triptic eminescian**). Închinarea la icoana voievodului poeziei româneşti nu face decât să confirme diagnosticul lui E. Simion, conform căruia „toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârşesc în acelaşi fel: în aproximarea, eterna aproximare a *sinelui*, <<cogito>>-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii"[1463].

•

Cele trei categorii ale spiritului, demonismul, titanismul şi genialitatea, - atât de bine reprezentate în cadrul poeziei româneşti – emană, parcă neîncetat, din acea entitate inepuizabilă care este poezia eminesciană. De aceea credem potrivit a încheia itinerariul nostru de-a lungul poeziei româneşti cu adoraţia religioasă practicată de ***Valeriu Anania*** în **Imn Eminescului**, adevărat acatist întru cinstirea răstignitului pe crucea poeziei. Celui considerat un „*haiduc al*

[1455] N. Stănescu, **op. cit.**, pp. 56-57.
[1456] Ibidem, p. 58.
[1457] E. Simion, **op. cit.**, vol. III, p. 117.
[1458] N. Stănescu, **op. cit.,** p. 142.
[1459] Ibidem, p. 181.
[1460] Ibidem, p. 254.
[1461] Ibidem, p. 263.
[1462] Ibidem, p. 306.
[1463] E. Simion, **op. cit**, vol. III, p. 131.

*suferinţii*"[1464] i se celebrează cu precădere genialitatea, reflectată în harul de a crea limbaj poetic: „*bucură-te-nmugurire din gândire şi din grai/ bucură-te-nveşnicirea Eminescului Mihai!"* (**Treapta întâi**)[1465], dar şi dârzenia arătată în lupta cu injustiţia socială: „*bucură-te cel ce-i sparii pe cezarii puşi pe trai/ bucură-te-nveşnicirea Eminescului Mihai"* (**Treapta a cincea**)[1466].

•

Aşadar, dacă ipostazele genialităţii şi titanismului sunt exploatate plenar în perioada romantismului, inadaptarea fiind mai ales o atitudine orgolios-artistică, simbolismul sfârşitului de secol XIX şi, mai cu seamă, expresionismul din prima jumătate a secolului XX aduc în avanscenă problematica demonică. De data aceasta demonul nu mai poate fi raportat la dreptul de veto exercitat de o conştiinţă socratică.(*τό δαιμόνιον*) sau la calitatea de semizeu (*ό δαίμων*), ci el va fi o reflectare a neîmplinirii metafizice şi ontice a omului plasat în centrul lumii. Ceea ce trebuie remarcat cu necesitate, este că numai poezia eminesciană reuşeşte să înglobeze toate cele trei *figuri* sau modalităţi de potenţare, de adâncire şi dezmărginire ale spaţiului, timpului şi eroului liric; poezia aceasta se apropie, prin amplitudinea inspiraţiei şi profunzimea interogaţiei metafizice de condiţia grandioasă a unui poem universal (*ein Weltgedicht*), condiţie pe care şi-o asumase şi **Faust**-ul goethean. Iată de ce atât poeţii contemporani, cât şi cei ce vor urma lui Eminescu se vor îndrepta spre creaţia sa ca spre un *manteion,* un templu al divinaţiei, în momentele când vor simţi nevoia unui stimul imaginativ. O asemenea încercare- cum este cea de faţă - de sintetizare a aspectelor titanice, demonice şi geniale din poezia românească nu poate decât să confirme marea forţă de iradiere a viziunii eminesciene asupra efervescenţei creatoare a conaţionalilor săi. În acest sens, emblematic, opera poetului naţional asigură, prin simpla sa prezenţă, supravieţuirea dimensiunii romantic-eroice a unei poezii adesea dominate de formalism, spirit elegiac şi imnografie ocazională. Or, aşa cum arăta Aureliu Goci într-o carte apărută în anul 2001: „poezia românească a parcurs două mari crize: *eminescianismul* şi *proletcultismul*", crize cu efecte categoric antagonice, deoarece ele „polarizează, în fond, tipurile umane esenţiale: privighetoarea, care în noapte se caută pe sine, şi ciocârlia, ce caută soarele în lumina lui orbitoare. Dar, ca în versurile shakespeareene, ciocârlia nu-şi începe cântecul decât când îşi termină privighetoarea recitalul"[1467]. Însă demersul meu caută să desfiinţeze mitosul crizei declanşate de poezia eminesciană, arătând că nu se (mai) poate vorbi de un complex Eminescu în literatura română, ci de punerea bazelor unui destin cultural remarcabil, cu o înflorire exemplară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

[1464] Valeriu Anania, **Imn Eminescului**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992, p. 20.
[1465] Ibidem, p. 6.
[1466] Ibidem, p. 14.
[1467] Aureliu Goci, **Geneza şi structura poeziei româneşti în secolul XX**, Editura 100+1 GRAMAR, Bucureşti, 2001,p. 9.

## CONCLUZII

Pe parcursul deplasării interesului eminescian de la odă la elegie, am putut urmări avatarurile eroilor lirici, epici şi dramatici, avataruri care se influenţează reciproc, se admiră sau se repudiază, dar nu ajung să se elimine ori să se substituie definitiv. Între ipostazele titanice, demonice şi geniale există suprapuneri, dar ulterior ele se separă, fiecare revenind la o individualitate proprie, ce nu suferă transformări masive de substanţă. Indiferent dacă are loc ascensiunea în paradisul geniului sau traversarea infernului demonic, titanul îşi va continua periplul lui inconfundabil, până la epuizarea marilor sale disponibilităţi energetice. Energia mi se pare a fi datul fundamental al imaginaţiei eminesciene, calitate ce favorizează eroismul.

Gândirea social-umanitară a titanului, de factură dialectică, chiar antitetică (impulsivitate faustică), se diferenţiază net de contemplativitatea geniului, care se raportează la umanitate doar în limita unei filosofii a istoriei şi nu distinge nici un sens major în constructele specifice civilizaţiei. Alăturarea goetheană a poeziei şi adevărului nu-i este fastă lui Eminescu, la care imaginarul devansează descriptivul realist. Totuşi, ghilotina timpului impune un transfer al imaginaţiei reformatoare într-o dimensiune oniric-temporală. Delirul oniric va fi continuu alimentat de cogitaţia orfică. Istoria îşi găseşte, astfel, salvarea în basm. Eficienţa (critică) sincroniei diurne maschează magia diacroniei nocturne, magie caracterizată de spectaculosul feeric ori mitologic, dar şi de rigoarea silogistică a înlănţuirii viziunilor. Cugetătorul care contrage lumea în cifră, acţionează, de fapt, în sensul idealului antic de *musiké*. În felul acesta, componenta orfică devine un epifenomen al manifestării inteligenţei cosmice, ordonatoare.

Timpului şi spaţiului dimensionate titanic din **Memento mori** li se vor alătura luxuriança biosferei şi monumentalitatea geologiei. Sclipirea de basm oriental a materiei, feericul delicat şi perdeluirea mătăsoasă dau certitudinea conservării vârstei adamice, de aur, în *oikumena* genialităţii. Dochia-Lohengrin în plutire onirică spre Dacia arcadiană, ţară a soarelui dar şi *mundus subterraneus*, sub protecţia codrului interplanetar şi a muntelui cosmic, închipuie visul meliorist al genezei neamului. Geneza, la rândul ei, va fi pusă sub semnul anaxagorianului *νους*, Dunărea gânditoare reflectând şi ea ambiţiile logosului, strălucirea adevărului. Este marea reuşită a poetului de a-şi fundamenta constructele imaginare pe o solidă bază filosofică. În această lume valurile fluviului-bastion, valuri de timp, asigură regenerarea ciclică, măsura, şi numai rareori conceptul surclasează plasticitatea imaginii.

Silogismul istoric, necruţător, face ca Dacia neptunică, feminină, să fie înfrântă de Roma uranică, masculină. Stihialul dacic, zeii călări pe bouri, nu pot stăvili invazia civilizatorilor anti-paradisiaci, întâmpinaţi de un Decebal bizantinizat, efigie a geniului schopenhauerian, ce îşi lansează profeţia revanşardă. Dar Eminescu nu se ridică împotriva civilizaţiei, căci şi Imperiul Roman al începuturilor fusese tot o „barbarie sănătoasă", ci în contra *cuceririi*, a manifestării violente, spiritul lui neregăsindu-se în largul său – precum în

cazul lui Petöfi – atunci când trebuie să lanseze chemarea la luptă. Comportamentul lui Mircea este relevant în acesta sens.

Prăbuşirea stării edenice face ca Luceafărul să cadă sub necesitatea dură şi impersonală a erosului. Un predeterminism hegelian ce dă seamă pentru durerea dislocării din sfera esenţelor pure şi pentru absurdul „lumirilor". În tiparul unei simetrii cu încărcătură morală inversată, Lermontov hotăra ca Demonul însetat de iubire să se îndrăgostească de ascetica Tamară, în timp ce hedonista Cătălină invocă un iubit stelar ce o timorează prin cerebralitatea sa excesiv de luminoasă. Aflându-se în incapacitate de a *decoda* limbajul Luceafărului, ea recurge la „şantajul" botezului prin moarte, în fapt o amânare în vederea răzgândirii. Sortilegiul iubirii înseamnă şi *descântec*, ademenire, aşa cum observa G. Călinescu, dar mai cu seamă alegere titanică, înfruntare şi dezmărginire a sorţii (*τύχη*). Ipostaza supralunară a Luceafărului, Hyperion, luptă pentru schimbarea ordinului de fiinţare, dezvăluind un apetit gnoseologic dispus să-şi asume tragicul ireversibilităţii. Zborul *dasein*-ului spre *ens realissima*, abstragerea numinoasă către nucleul demiurgic – *fons et origine -,* coincide cu *dezvelirea* chipului titanic. Proiectarea glorioasă în *abyssus superior* are ca scop *eliberarea* de sub atemporalitate, eliberare ce implică stingerea fiinţei, ridicarea harului, în compensaţie pentru profana „oră de iubire". Cele două „naşteri" stihiale nu anunţau, însă, „setea de repaos" în imperiul sublunar. De abia momentul îndrăgostirii va face ca astrul reprezentat antropomorfic să nesocotească absurdul condiţiei umane: eleatismul inexorabil nu mai sfidează fatigantul *panta rhei*. Pentru a-şi trezi arhiereul din uitarea rangului de fiinţare, Demiurgul îl va chema pe „numele de putere" (tehnică egipteană antică): Hyperion. În fiinţa hyperioncă se află cuprinse înţelegerea superioară a geniului, ceea ce predispune la neimplicare, şi impulsul titanic de restructurare, de relansare a posibilului. Conştiinţa limitei se traduce în chestionarea ilimitatului – acesta este şi sensul revoltei hyperionice. Oportunitatea tentativei sale este demonstrată de faptul că în structura fixă - (ptolemaico-aristotelică) a universului – numai Cătălin şi Cătălina sunt puncte mişcătoare.

Astrul, ca emisar al cosmosului, e absorbit de haos, aceasta fiind „contradicţia din chiar structura eminesciană, setea voluptoasă a neantului şi hegeliana biruinţă a spiritului în istorie"[1468]. Şi pentru Heidegger Fiinţa pură şi Nimicul pur sunt unul şi acelaşi lucru; esenţele neamestecate ţin de o ordine ideală, utopică. Dar această absorbţie poate fi interpretată ca trecere de la potenţă la act, în cheie daoistă ea reprezentând „călătoria la Originea lucrurilor", spre eternul prezent, aşa cum şamanul zboară către Centrul Lumii. Reintegrarea în epoca paradiziacă de dinaintea „căderii", menţinerea în transcendenţă (*μετα τα φυσικά*), nu va însemna mai mult de un interval de tranziţie. Dacă raiul dacic nu mai poate fi instaurat ca prototip al normalităţii, eroul eminescian adoptă o poziţie intermediară, la intersecţia între lumi, situare ce îi asigură un maximum de fiinţă posibil.

Există, aşadar, o evoluţie în funcţie de conjuncturi a eroului eminescian, ca şi a cadrului natural ori a tonalităţii vocii auctoriale.

[1468] I. Negoiţescu, **op. cit**., p. 64;

**BIBLIOGRAFIE**


1. Alecsandri, Vasile, **Ostaşii noştri**, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.
2. Alexandru, Ioan, **Pământ transfigurat,** Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
3. Anania, Valeriu, **Imn Eminescului**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
4. **Antologia poeziei româneşti de la începuturi pînă astăzi**, vol. I, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1954.
5. **Antologia poeziei romantice germane,** antologare şi prefaţă de Hertha Perez, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1969.
6. **Antologie bilingvă de poezie franceză**, traduceri de I. Cămărăşan şi Ion Bindea, Editura didactică şi pedagogic, 1970.
7. **An Anthology of English Literature, The Romantic Age**, Universitatea din Bucureşti, Bucureşti, 1989.
8. Alexandrescu, Grigore, **Satiră. Duhului meu**, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993.
9. Arghezi, Tudor, **Versuri**, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
10. Augustin-Doinaş, Ştefan, **Alfabet poetic**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
11. Baconski, A. E, **Scrieri I – Poezii**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.
12. Baudelaire, Charles, **Les fleurs du mal**, Éditions Jean Claude Lattès, Paris, 1987.
13. Béguin, Albert, **Sufletul romantic şi visul**, traducere de D. Ţepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
14. Bhose, Amita, **Eminescu şi India**, Editura Junimea, Iaşi, 1978.
15. Blaga, Lucian, **Cenzura transcendentă**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
16. Blaga, Lucian, **Poezii**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.
17. Blaga, Lucian, **Trilogia culturii. Orizont şi stil**, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.
18. Bolintineanu, Dimitrie, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
19. Bolliac, Cezar, **Poezii şi articole**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957.
20. Browning, Robert, **Poems**, Tauchnitz Edition, Leipzig, 1941.
21. Byron, **Poeme**, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
22. Carducci, Giosue, **Scrieri alese**, traducere de Tudor George şi Barbu Solacolu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964.
23. Călinescu, Matei, **Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
24. Călinescu, George, **Istoria literaturii române. Compendiu**, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.
25. Călinescu, George, **Opera lui Mihai Eminescu**, vol. I-II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

26. Cioculescu, Şerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, **Istoria literaturii române moderne**,;Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.
27. Cioran, Emil**, Schimbarea la faţă a României**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990.
28. Constantinescu, Pompiliu, **O catedră Eminescu**, colecţia *Eminesciana*, nr. 44, Editura Junimea, Iaşi, 1987.
29. Cotruş, Aron, **Versuri**, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
30. .Crohmãlniceanu, Ovid S, **Literatura românã între cele douã rãzboaie**, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
31. **Cugetări franceze**, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.
32. Damaschin, Ioan, **Despre credinţa ortodoxã**, Editura Parohiei Valea Plopului, 2000.
33. Dante Alighieri, **Divina comedie**, traducere de Eta Boeriu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965.
34. Del Conte, Rosa, **Eminescu sau despre absolut**, traducere de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj, 1990.
35. Depărăţeanu, Alexandru, **Scrieri**, Ediţie îngrijitã de Dumitru Bălăeţ, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
36. Derrida, Jacques, **Scriitura şi diferenţa**, traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Tepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1998;
37. De Sanctis, Francesco, **Istoria literaturii italiene**, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1965.
38. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, **Eminescu şi romantismul german**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.
39. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe**, Eminescu-Culturã şi Creaţie**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
40. Eckermann, Johan Peter, **Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
41. Eliade, Mircea, **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, vol. I-II, Editura Universitas, Chişinău, 1992.
42. Eliade, Mircea, **Eseuri**, Editura Ştiinţificã, Bucureşti, 1991.
43. Eliade, Mircea, **Sacrul şi profanul**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
44. Eminescu, Mihai, **Basme**, Editura Vizual, Bucureşti, 1995.
45. Eminescu, Mihai, **Poezii**, Ediţia Perpessicius, E. S. P. L. A., Bucureşti, 1958.
46. Eminescu, Mihai, **Teatru**, vol. I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
47. Faure, Élie, **Istoria artei. Arta modernã**, vol. IV, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
48. **Florilegium ovidianum**, traduceri de Grigore Tãnãsescu, Editura Scripta, Bucureşti, 1996.
49. Goci, Aureliu, **Geneza şi structura poeziei româneşti în secolul XX**, Editura 100+1 GRAMAR, Bucureşti, 2001.
50. Goethe, Johann Wolfgang, **Faust**, traducere de Lucian Blaga, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955.
51. Goethe, Johann Wolfgang, **Poezii**, traducere de Maria Banuş, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957.
52. Goga, Octavian, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
53. Guillermou, Allain, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, traducere de Gheorghe Bulgăr şi Gabriel Pârvan, în colecţia „Eminesciana" nr. 11, Editura Junimea, Iaşi, 1977.

54. Hasdeu, Bogdan Petriceicu, **Pagini alese**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968;
55. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Estetica**, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. II.
56. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Prelegeri de filozofie a religiei**, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1969.
57. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Ştiinţa logicii**, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
58. Heidegger, Martin, **Repere pe drumul gândirii**, traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, Bucureşti, 1988.
59. Heliade Rădulescu, Ion, **Poezii. Proză**, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
60. Heliade-Rădulescu, **Scrieri alese**, Editura Albatros, Bucureşti, 1984.
61. Hocke, Gustav René, **Lumea ca labirint**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
62. Huch, Ricarda, **Romantismul german**, trad. de Viorica Nişcov, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
63. Hugo, Victor**, Les plus beaux poèmes**, Éditions Jean Claude-Lattès, Paris, 1987.
64. Ibrăileanu, G., **Scriitori şi curente**, Editura Viaţa Românească, Iaşi, 1930.
65. Imre, Madach, **Tragedia omului**, traducere de Octavian Goga, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
66. Ionescu, Radu, **Scrieri alese**, ediţie îngrijită de Dumitru Bălăeţ, Editura Minerva, Bucureşti, Bucureşti, 1974.
67. Ivănescu, Cezar, **La Baad**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996.
68. Jung, Carl Gustav, **Puterea sufletului, III**, Editura Anima, Bucureşti, 1994.
69. Keats, John**, Selected poems**, Penguin Popular Classics, 1996, England.
70. Lermontov, Mihail Iurevici, **Demonul,** traducere de George Lesnea, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
71. Lermontov, Mihail Iurevici, **Poezii**, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
72. Loghinovschi, Elena, **De la demon la luceafăr**, Editura Univers, Bucureşti, 1979.
73. Lovinescu, Eugen, **Critice**, vol. I, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1979;
74. Macedonski, Alexandru, **Poezii,**Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
75. Mickiewicz, Adam, **Poezii**, traducere de Vlaicu Bîrna, Miron Radu-Paraschivescu, Virgil Teodorescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.
76. Micu, Dumitru, **Limbaje lirice contemporane**, Editura Minerva, Bucuresti, 1988.
77. Mincu, Marin, **Mihai Eminescu – Luceafărul**, Editura Albatros, Bucureşti, 1978.
78. Munteanu, George**, Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici**, vol. I,II, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1994.
79. Nataf, André, **Maeştrii ocultismului**, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1995.
80. Negoiţescu, Ion, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, 1980.
81. Novalis, **Dicipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
82. Ovidiu, **Tristele**, traducere de Eusebiu Camilar, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957.

83. .Paleologu-Matta, Svetlana, **Eminescu şi abisul ontologic**, Editura Ştiinţificã, Bucureşti, 1994.
84. **Panciatantra**, traducere de Th. Simenschy, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 1999.
85. Papu, Edgar, **Din clasicii noştri**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
86. Papu, Edgar, **Apolo sau ontologia clasicismului**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.
87. Papu, Edgar, **Poezia lui Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1979.
88. Paraschivescu, Miron Radu, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
89. Perpessicius, **Opere**, vol. 2, Editura pentru Literaturã, Bucureşti, 1967.
90. Peticã, Şefan, **Scrieri**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
91. Petöfi, **Versuri**, traducere de Eugen Jebeleanu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961.
92. Petrescu, Ioana Em.**, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poeticã**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
93. Philippide, Alexandru, **Poezii. Prozã**, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
94. **Poeţi latini postclacici**, Text latin selectat şi traducere de Traian Diaconescu, Institutul European, Iaşi, 2000.
95. Popovici, Dimitrie, **Poezia lui Eminescu**, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
96. Puşkin, **Lirice**, Cartea rusă, Bucureşti, 1957.
97. Rimbaud, Arthur, **Illuminations**, New Directions Publishing, New York, 1957.
98. Rusu, Liviu, **Estetica poeziei lirice**, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
99. Sf. Maxim Mărturisitorul, **Scrieri**, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1990, partea a II-a.
100. Shakespeare, William, **The Complete Works,** Gramercy Books, New York, 1975.
101. Shelley, **Prometeu descătuşat**, traducere de Petre Solomon, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
102. Simion, Eugen, **Dimineaţa poeţilor**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
103. Simion, Eugen, **Scriitori români de azi**, vol. I, III, Editura Litera, Chişinău, 1998.
104. Stãnescu, Nichita, **Poezii**, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
105. Stăniloae, Dumitru, **Iubirea creştinã**, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993.
106. Tacciu, Elena, **Romantismul românesc**, vol. I, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, 1985.
107. Todoran, Eugen, **Mihai Eminescu. Epopeea românã**, Editura Junimea, Iaşi, 1981.
108. Unamuno, Miguel de, **Agonia creştinismului**, Institutul European, Iaşi, 1993.
109. Vianu, Tudor, **Mihai Eminescu**, Editura Junimea, Iaşi, 1974.
110. Vianu, Tudor, **Studii de literatură universală şi comparată**, Editura Academiei, Bucureşti, 1963.
111. Vigny, Alfred de, **Poésies choisies**, Librairie Larousse – Paris.
112. Vigny, Alfred de, **Versuri alese**, traducere de Ionel Marinescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.
113. Voiculescu, Vasile, **Poezii**, Ed. Porto-Franco, Galaţi, 1995.
114. Vulturescu, George, **Scrisul agonic**, Editura AXA, Botoşani, 1999.

115. Wieland, **Oberon**, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, traducere Aurel Covaci şi Laura Dragomirescu.
116. Yannaras, Christos, **Heidegger şi Areopagitul**, Editura Anastasia, Bucureşti, 1996.